

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

QUELQUES PRÉCISIONS
SUR
LES SOURCES D'ESPRONCEDA

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE PAR

Geoffrey BRERETON

B. A. (Oxford)

PARIS

JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, 15

1933

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT



Digitized by the Internet Archive
in 2026

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

QUELQUES PRÉCISIONS
SUR
LES SOURCES D'ESPRONCEDA

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE PAR

Geoffrey BRERETON

B. A. (Oxford)



PARIS

JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, 15

—
1933

*La Faculté n'entend donner aucune approbation ni
improbation aux opinions émises dans les Thèses;
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.*



Yo quiero amor, quiero gloria,
quiero un deleito divino,
como en mi mente imagino,
como en el mundo no hay.

A JARIFA.

INTRODUCTION

La Vie

Peu de poètes jouissant d'une réputation aussi grande que celle d'Espronceda, et vivant à une époque relativement moderne, ont une biographie aussi mal établie. La faute en est, d'abord, aux premiers biographes, qui, au lieu de vérifier scrupuleusement les faits, ont trop souvent recueilli dans leurs ouvrages des histoires apocryphes ; ensuite, aux écrivains populaires, quelques-uns des moins dignes de foi, qui ont aidé à propager la légende d'un Espronceda impie et débauché, sorte d'homme fatal au visage de Méphistophélès. Cette légende s'est accrue d'autant plus facilement que l'œuvre du poète, mal comprise, lui prête une certaine vraisemblance, et qu'Espronceda lui-même, pendant les dernières années de sa vie, a pris une attitude qui favorisait les exagérations sur son compte.

Depuis, d'autres biographes, plus soucieux de la vérité, ont étudié la question. Leur travail n'a pas été facile. De patientes recherches ont révélé l'existence de quelques documents officiels et d'une correspondance malheureusement trop peu fournie. A peine si nous possédons d'Espronceda une douzaine de lettres, et la possibilité d'en découvrir d'autres est maintenant très mince. Il n'a pas tenu de journal intime, et, à part un

récit en prose de son premier voyage en dehors de l'Espagne, il n'a laissé aucun écrit qui contienne des renseignements autobiographiques. Aucun ami intime, à l'exception d'Escosura, ne s'est soucié de publier des précisions sur la vie du poète.

Dans ces conditions, et n'ayant pas de nouveaux témoignages documentaires à apporter, nous aurions hésité à écrire même une courte esquisse biographique si ce n'était qu'une introduction de cette nature s'impose. En effet, il est impossible d'étudier l'œuvre et encore moins le développement poétique d'Espronceda; sans se rapporter aux événements de sa vie.

Nous avons donc compulsé toutes les sources biographiques qui se présentaient et, ayant écarté les éléments discutables, nous avons résumé, dans les quelques pages qui suivent, les faits qui sont établis de façon certaine. Si ce résumé contient nécessairement des lacunes, il ne comporte pas, croyons-nous, d'inexactitudes.

Nous nous sommes servis, mais avec la plus grande discrétion, des biographies de Ferrer del Río et de Rodríguez Solís; et plus librement des *Recuerdos Literarios* de Patricio de la Escosura, écrivain scrupuleux en même temps qu'ami et parent d'Espronceda. L'étude de D. José Cascales Muñoz, la première basée sur des documents authentiques, et d'autant plus utile qu'elle reproduit le texte intégral de ces documents, nous a été d'une aide précieuse, surtout en tant qu'orientation. Finalement, D. Miguel Núñez de Arenas, l'un des descendants du poète, nous a aimablement fourni des données de la plus grande valeur, qu'il se propose bientôt de livrer à la presse sous une forme plus développée.

Nous indiquerons par les initiales *J. C. M.* les pièces documentaires citées dans le livre de Sr. Cascales Muñoz; et par *M. N. de A.* les renseignements qui proviennent de Sr. Núñez de Arenas. *Escosura*, sans mention d'ou-

vrage, indique les *Recuerdos literarios*, *Reminiscencias biográficas* de cet auteur.

.....
José Ignacio Xavier de Espronceda y Delgado naquit le 25 mars 1808 à Almendralejo, petite ville de l'Estrémadure (1). Du côté paternel, il appartenait à une famille militaire. Son père exerçait à l'époque les fonctions de *sargento mayor* avec grade de lieutenant-colonel, dans le régiment de cavalerie de Bourbon. Il comptait déjà quarante ans de services, et était entré dans l'armée espagnole comme simple soldat. Il devait bientôt se distinguer dans la Guerre de l'Indépendance, en prenant part aux principales actions de l'armée du Sud, et en étant rapidement promu colonel et ensuite *brigadier* (2).

Le père de Don Juan l'avait précédé dans la carrière des armes, et avait atteint le grade de colonel. La famille des Espronceda passait dans sa ville d'origine, Tafalla del Reino de Navarra, pour être de race pure, « sans mélange de sang juif, hérétique, maure, ni d'ancêtres châtiés par la Sainte Inquisition » (3), ce qui équivalait à dire, dans l'Espagne de l'époque, qu'elle était ancienne et occupait un rang social peu au-dessous de la petite noblesse.

Don Juan de Espronceda, ayant perdu sa première femme et le fils unique de son premier mariage (4),

(1) Ou, suivant la légende, dans une cabane de bergers près de cette ville. Son père se rendait de Villafranca à Almendralejo avec son régiment. Sa femme, déjà sur le point d'accoucher, l'accompagnait en calèche. Quoi qu'il en fût, Espronceda fut baptisé le jour même de sa naissance dans l'église d'Almendralejo. V. l'acte de naissance aux Archives Générales Militaires de Madrid.

(2) V. son dossier aux Archives Militaires de Ségovie.

(3) *Información de limpieza de sangre de los padres de D. José Espronceda y Ramos* (c'est-à-dire le premier fils de D. Juan de Espronceda, voir la note 4). Se trouve aux Archives Générales Militaires.

(4) Il avait épousé, en 1771, Da Petronila de Ramos, et eut d'elle un fils, José Vicente, né en 1772. Ce fils, nommé cadet dans le régiment de Bourbon en 1789, mourut à l'hôpital du Buen Suceso à Madrid en 1793. V. son dossier aux Archives Générales Militaires.

s'était remarié en 1804 avec Da Carmen Delgado y Lara. Celle-ci était également veuve de son premier mariage. Elle avait épousé en 1800 le lieutenant Ignacio Alvarez, du même régiment de Bourbon (1). Elle était issue d'une famille aisée de la province de Grenade, et apportait à son second mari 400.000 reales de dot (2). Elle lui donna deux enfants, morts l'un et l'autre en bas âge (3), et finalement, dans sa trente-troisième année, le fils baptisé à Almendralejo. Don Juan avait alors cinquante-sept ans.

Si le jeune José de Espronceda n'était pas, en fait, enfant unique, il est néanmoins vrai de dire qu'il fut élevé comme tel. Il ne connut ni frère ni sœur. Sur lui toute l'affection de ses parents fut reportée, et son éducation se fit avec d'autant plus de soin qu'il fut le dernier et le seul représentant de la famille.

De ses premières années d'enfance nous savons peu. La carrière de son père nécessitait de fréquents déplacements. Ayant fait la campagne contre les armées de Napoléon, d'abord en Andalousie, ensuite en Estrémadure, et ayant sollicité inutilement le grade de maréchal de camp, Don Juan fut envoyé en 1812 à la Corogne. De 1815 à 1818 il est en garnison à Madrid, où il fait partie du Conseil de Guerre en même temps que d'un *tribunal de purificación*, dont la mission était de trancher des cas douteux de loyauté militaire. En 1818 il retourne à la Corogne en qualité de *teniente de rey*, et en 1820 il est attaché, suivant sa demande, à la garnison de Guadalajara (4).

(1) V. les documents relatifs à son mariage à D. Juan. Archives Militaires de Ségovie.

(2) V. le testament d'elle et de D. Juan. Archives Municipales de Madrid.

(3) Ces enfants étaient : 1^o un fils, Francisco Xavier Diego, né à Reus le 13 mai 1805, mort en bas âge ; 2^o une fille, Maria del Carmen, née à Barcelone le 12 février, morte le 24 mars 1807. V. les actes de naissance et de décès aux Archives de Ségovie. *J. C. M.*, p. 46.

(4) Dossier aux Archives de Ségovie, et *M. N. de A.*

A ce moment sa femme et son fils occupaient un appartement à Madrid (1). Il est probable qu'ils s'y installèrent bientôt après la naissance de José, et qu'ils y restèrent pendant les deux séjours de Don Juan en Galice. Rien n'indique que le jeune Espronceda ait parcouru la Péninsule avec son père, et son éducation a dû être toute madrilène.

Don Juan, obligé par ses devoirs militaires de s'absenter du foyer, ne pouvait, l'aurait-il voulu, s'occuper des détails de l'éducation de son fils. C'était, du reste, un homme aimable et peu exigeant, qui depuis longtemps avait renoncé à toute autorité en matière domestique. José fut élevé par sa mère, qui apportait à sa tâche une certaine sévérité, tempérée cependant par un souci constant du bien-être de son fils, et par une tendresse profonde qu'elle ne réussissait pas toujours à cacher.

« La verdad es », écrit Escosura, « que Espronceda tuvo muy buenos padres, de su instrucción y bienestar siempre solícitos ».

C'est ainsi qu'ils le firent entrer comme interne, à l'âge de treize ans, à une *casa de educación* qui venait d'être fondée à Madrid dans la calle de San Mateo : petit collège, mais doué d'un personnel enseignant très brillant, dont le but était de donner aux élèves une culture classique en même temps que des idées libérales. Ici, pendant deux ans et demi, Espronceda fit preuve de beaucoup de talent mais de peu d'application. Il se soumettait de mauvaise grâce à la discipline ; en revanche il se montrait hardi et fougueux, plein d'enthousiasme et d'activité dans tout ce qu'il entreprenait. Ses études comprenaient le latin et le grec, le français, l'anglais, les mathématiques, la mythologie, l'histoire et la géogra-

(1) Escosura.

phie. Il se distinguait en latin ; les mathématiques étaient son point faible (1).

Mais les connaissances qu'il commença à acquérir alors étaient de peu d'importance à côté de son contact personnel avec celui qui fut certainement le plus remarquable de ses professeurs : Don Alberto Lista. Espronceda doit peut-être à Lista de lui avoir révélé sa vocation de poète ; il lui doit certainement de l'avoir encouragé dans ses premiers exercices en vers, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

A la fin de 1823, le collège de San Mateo fut fermé par ordre royal. Ses professeurs, peu révolutionnaires en vérité, avaient toutefois paru suspects au gouvernement de Ferdinand VII, qui venait d'être restauré grâce à l'expédition du duc d'Angoulême.

Dès la fermeture du collège, Lista commença à donner des leçons dans sa maison de la calle de Valverde, à un nombre restreint d'élèves, parmi lesquels était Espronceda. A la même époque il remplissait le rôle de Mentor dans un cercle de jeunes gens, recrutés pour la plupart parmi ses élèves, qui se réunissait pour l'étude de la poésie. La *Academia del Mirto*, comme ce cercle s'intitulait, se donna comme but d'aider à la restauration de la poésie nationale, suivant l'exemple de Meléndez Valdés, Cienfuegos, et d'autres, et prenant comme modèles les poètes latins, principalement Horace. Espronceda se montra habile à ce genre de composition (2).

Les études du jeune poète, cependant, furent interrompues par ce qu'on est libre d'appeler une aventure politique, mais qui fut plutôt, au moins dans ses origines,

(1) V. Escosura et les bulletins trimestriels du collège de S. Mateo, actuellement la propriété de Da Luz de la Escosura de Núñez de Arenas, petite-fille du poète. Cités *J. C. M.*, p. 309.

(2) Pour la *Academia del Mirto*, voir le discours du marquis de Jerez de los Caballeros, lu devant la Real Academia Sevillana en 1897, et fondé sur des manuscrits laissés par Lista. *J. C. M.*, p. 130.

une incartade d'écolier. Vers le mois de juin 1823 quelques jeunes madrilènes convinrent de fonder une association secrète révolutionnaire, qu'ils nommèrent *la Sociedad Numantina*. Le nombre des membres ne dépassa guère la douzaine ; les plus âgés avaient seize ans. Des *Numantinos* fondateurs, outre Espronceda, étaient Patrio de la Escosura, Miguel Ortiz, Bernadino Núñez de Arenas, Ventura de la Vega, et probablement Balbino Cortes, tous amis avec qui le poète devait entretenir des relations pendant le reste de sa vie.

L'activité révolutionnaire des *Numantinos* se bornait à des harangues passionnées faites à huis clos contre le régime du Deseado. Néanmoins, la police avertie par un délateur, crut bon d'intervenir. Le procès de la Société fut fait, et Espronceda, qui occupait alors l'office de président, se vit condamné en mai 1825 à cinq ans de réclusion dans le monastère de San Francisco à Guadala-jara. Il faut croire que les juges n'avaient pas pris les *Numantinos* trop au sérieux. Espronceda fut envoyé purger sa peine dans la ville où son père était encore en garnison. Le supérieur de San Francisco, d'ailleurs, lui rendit la liberté au bout de quelques semaines. Il retourna à Madrid, apportant les premiers vers d'un poème épique, *El Pelayo*, fruit de ses heures d'exil (1).

Pendant quelque temps il continua ses études sous la direction de Lista, puis, soit à cause des persécutions de la police espagnole, soit par simple goût d'aventure, il fit un pas décisif. A l'âge de dix-huit ou dix-neuf ans il s'expatria, et gagna Lisbonne par mer en passant par Gibraltar (2). Le gouvernement portugais, cependant,

(1) Pour les *Numantinos*, voir Escosura.

(2) Dans son *De Gibraltar a Lisboa : viaje histórico*, Espronceda dit « llevado de mis instintos de ver mundo, había dejado mi casa sin dar cuenta a nadie, y contaba apenas 17 años. » Ce récit, publié seulement en 1841, est dans une grande mesure apocryphe. Il donnerait 1825 comme date du voyage, ce qui est presque certainement inexact. En janvier 1826 D. Juan sollicite l'entrée de son fils dans la *Guardia marina*. José

ne se montra guère favorable aux émigrés libéraux. Espronceda fut envoyé au dépôt d'émigrés de Santarem, et il dut ensuite quitter le pays. Vers le commencement de septembre 1827 il se rendit à Londres, accompagné de son compatriote Antonio Hernáiz, avec qui il semble avoir lié connaissance à Lisbonne.

A Londres il resta un an et demi. Sa vie ne différait guère de celle des nombreux autres émigrés espagnols qui avaient trouvé un asile dans la capitale anglaise. Pendant une partie de son séjour, au moins, il demeura dans la colonie espagnole à Somers Town, où il s'était installé dans la même maison que Hernáiz. Il ne manquait pas d'amis, ni de ressources. De Madrid ses parents lui envoyaient régulièrement de l'argent, qu'il recevait par l'intermédiaire d'un commerçant espagnol, Manuel de Orense. En outre, comme ses compatriotes en exil (1), il est probable qu'il obtint une petite pension des autorités anglaises. Il exerça la profession de maître d'escrime (2), ce qui lui fournit des ressources supplémentaires, tout en lui laissant d'amples loisirs, qu'il consacrait volontiers à la poésie.

En fait de politique, il se confirma dans son attitude révolutionnaire envers le gouvernement de Ferdinand VII. Dans une lettre à ses parents, qui désiraient son rapatriement, il donna comme prétexte à son refus d'aller trouver l'ambassadeur d'Espagne le fait qu'il ne voulait pas « traiter avec des gens qui ont des idées si contraires aux miennes ».

Enfin, le 28 février 1829, il quitta Londres pour Bruxelles, et arriva à Paris onze jours plus tard, tou-

est mentionné dans une note de la police portugaise du 14 août 1827. Il écrit de Lisbonne à ses parents le 24 août 1827 ; rien n'indique qu'il ait séjourné longtemps au Portugal, et faute d'autres témoignages son arrivée semblerait appartenir à l'année 1827.

(1) V. Alcalá Galiano, *Memorias*.

(2) V. dossier d'Espronceda, conservé aux Archives du Ministère de la Guerre à Madrid.

jours accompagné par Hernáiz. Son arrivée à Paris fut signalée par un agent de la police espagnole dans les termes suivants : « según noticias confidenciales, General Mina envía emisarios a revolucionar Navarra, entre ellos Espronceda, que se dispone a marchar a Burdeos, hijo del Brigadier que se supone en correspondencia con aquél (1). » Cette information, transmise à Madrid, fut la cause d'une perquisition dans la maison de Don Juan. La police trouva des lettres écrites de Londres par Espronceda, et des reçus relatifs aux sommes d'argent que Don Juan avait envoyées à son fils. La copie de ces documents, gardée aux Archives Militaires de Ségovie, est devenue une des principales sources de renseignements sur la biographie du poète, et la seule digne de confiance sur son séjour à Londres. Les lettres et les reçus n'étant en rien compromettants, et la loyauté du Brigadier demeurant au-dessus de tout soupçon, celui-ci put continuer d'exercer tranquillement ses fonctions.

Exception faite d'un nouveau séjour de quelques mois en Angleterre, Espronceda passa exactement quatre ans en France. Comme pour justifier la méfiance des autorités espagnoles à son égard, il s'occupa de plus en plus activement de projets révolutionnaires, bien qu'il ne jouât point un rôle prééminent. Dans l'impossibilité de se procurer un passeport pour le midi de la France, il resta d'abord à Paris — à l'hôtel Favart, place des Italiens — et la légende veut qu'il se battît sur les barricades de Juillet. A l'automne de 1830, à la faveur du régime orléaniste, les réfugiés espagnols préparaient plusieurs expéditions contre le gouvernement despotique de leur pays. Espronceda fit partie d'une de ces expéditions, probablement celle du colonel de Pablo, qui franchit les

(1) V. note 2, p. 8.

Pyrénées pour soulever la Navarre (1). La tentative de De Pablo échoua, comme toutes les autres à cette époque. Comme celle de Torrijos à Málaga, elle coûta la vie au chef. Espronceda, rempli d'indignation mais impuissant, dut rentrer à Paris.

Pendant l'année suivante, on ne sait rien de certain sur son activité. De retour à la capitale, il reçut des secours aux émigrés donnés par le gouvernement français (2). Il s'enrôla peut-être dans le régiment international recruté à Paris pour libérer la Pologne du joug des Romanoff (3), régiment qui resta à l'état de projet. En mai il lut un discours à l'hôtel J.-J. Rousseau (4). Vers la fin de l'année il partit pour Bordeaux, mais il décida bientôt de revenir, muni d'un passeport pour l'Angleterre.

C'est peut-être au cours de cette seconde visite à Londres (5) qu'il connut Teresa, la femme qui devait représenter pour lui l'amour et la désillusion. Elle était la fille du colonel Epifanio de la Mancha, réfugié espagnol à Londres, et elle était mariée au commerçant espagnol Gregorio de Bayo depuis quelques années (6).

La version courante de cette affaire, reproduite par tous les biographes sauf D. José Cascales Muñoz, situe à Lisbonne la première rencontre de Teresa et d'Espronceda. Celui-ci aurait suivi Teresa jusqu'à Londres, pour la trouver nouvellement mariée à de Bayo. Il l'aurait enlevée, soit en Angleterre, soit en France, et les deux

(1) *M. N. de A.* Voir aussi la lettre d'Espronceda à la Sra de Torrijos (Bib. Nac., Madrid), et ses poèmes sur la mort de Chapalangarra et de Torrijos.

(2) *M. N. de A.*

(3) Trait rapporté par Ferrer del Río et R. Solís.

(4) V. la revue des émigrés : *El Dardo*.

(5) Son passeport pour Londres fut visé à Paris au départ le 11 janvier 1832. Le 2 août 1832 il débarqua à Calais revenant de Londres. *M. N. de A.*

(6) Elle lui donna au moins un fils, peut-être plus (selon Don Miguel Núñez de Arenas, trois).

amoureux auraient vécu ensemble pendant trois ou quatre ans à Paris. Cette version ne repose sur aucun fondement précis. Nous ne savons pas si les Mancha étaient à Lisbonne en même temps qu'Espronceda. Peut-être le poète les fréquenta-t-il lors de son premier séjour à Londres, mais alors ce fut en ami ; il n'était pas encore amoureux de Teresa. En effet, en 1832 il écrivit des vers à Mathilde, sœur de Teresa, ce qu'il n'eût guère fait si l'enlèvement avait déjà eu lieu.

Il est probable que ses relations intimes avec Teresa commencèrent en 1832, quand ils étaient, lui, âgé de vingt-quatre ans, et elle mariée, et mère de deux ou trois enfants ; et il est possible qu'elle ne se décidât pas à quitter son mari avant la rentrée d'Espronceda en Espagne (1).

Ce rapatriement fut rendu possible par l'amnistie accordée, en février 1833, par la reine Cristina aux émigrés libéraux. Espronceda franchit la frontière les premiers jours de mars 1833, et Teresa le suivit à vingt jours de distance (2).

Ils allèrent s'installer à Madrid, vraisemblablement dans la maison voisine de celle qu'habitait seule la mère d'Espronceda, Don Juan étant mort en janvier, sans revoir son fils. Une fille, Blanca, leur naquit le 11 mai 1834. Ils vécurent ensemble quelque deux ans encore, puis, vers 1836, se séparèrent à la suite d'une série de querelles dont chacun avait sa part de responsabilité. Teresa, seule et sans ressources, mourut dans la misère trois ans plus tard (3).

(1) Le 26 décembre 1832 Espronceda est à l'hôtel Favart, à Paris, seul avec un ami. Le 29 décembre il part pour Bayonne, et au commencement de 1833 Teresa, qui était alors à Paris, reçoit de ses nouvelles par l'intermédiaire d'un ami. Espronceda semble être demeuré à Bayonne jusqu'à son rapatriement. *M. N. de A.*

(2) *M. N. de A.*

(3) Le 18 septembre 1839. Pour les renseignements contenus dans ce paragraphe voir l'acte de baptême de Blanca de Espronceda (Paroisse

Cependant Espronceda menait à Madrid une vie partagée entre la politique, le journalisme, et la littérature proprement dite. Bien qu'elle devînt moins violente, son opposition au gouvernement dut se prolonger quelques années encore. Dès son retour de France, il entra dans les Gardes du Corps, mais il en fut bientôt expulsé et proscrit de la capitale pour avoir lu des vers subversifs à un banquet (1). Il s'en alla à Cuellar, où il fut chaleureusement accueilli par son ancien camarade des *Numantinos*, Miguel Ortiz, devenu maire de cette ville (2). Là, pendant l'été de 1833, il composa son roman historique *Sancho Saldaña, o El Castellano de Cuellar* (3).

Après la mort de Ferdinand VII en septembre, il put rentrer à Madrid. Il vendit son roman à l'éditeur Delgado, et prépara, en collaboration avec Ros de Olano, Ventura de la Vega, Núñez de Arenas, et d'autres, une nouvelle revue, *El Siglo*. Probablement à la suite d'articles publiés dans cette revue, Espronceda fut arrêté (le 25 juillet 1834) et, après quelques semaines de prison, il fut de nouveau exilé, cette fois à Guadarrama.

Il faut croire que son bannissement ne dura pas longtemps. Il se mêla peut-être à des soulèvements de la Milice Nationale (4). En 1836 (février) il publia un pamphlet contre le ministère Mendizábal. Mais à partir de cette année ses différends avec les autorités devinrent de moins en moins accusés. Les ministères de Martínez de la Rosa, du comte de Toreno, de Mendizábal, et d'Isturiz étant tombés les uns après les autres, la reine-mère Cristina ayant juré la Constitution de Cadix, Espronceda put accepter de vivre en paix et de se con-

de S. Luis Obispo à Madrid. *J. C. M.*, p. 331) ; le dossier de D. Juan de Espronceda (Archives de Ségovie) ; Ferrer del Río, Rodríguez Solís, *J. C. M.*, p. 103.

(1) *M. N. de A.*

(2) Escosura, Ferrer del Río.

(3) Escosura.

(4) Ferrer del Río, Rodríguez Solís.

sacrer à son travail littéraire. Déjà en 1834 il avait fait représenter une comédie *Ni el tío ni el sobrino*, écrite en collaboration avec Ros de Olano. En 1838, prenant Eugenio Moreno López comme son collaborateur, il retourna au théâtre avec *Amor venga sus agravios*. Ces pièces ne connurent que de médiocres succès. Ses poèmes, bien qu'il se fût borné à les insérer dans des revues ou à les lire dans des réunions et dans des salons, commençaient à lui valoir une certaine renommée ; si bien que, dans l'été de 1840, il donna au public la première édition de ses *Poesías*. La même année, au mois d'octobre, le *Diablo Mundo* commença à paraître, chaque *canto* étant vendu séparément. A mesure que sa réputation de poète s'accroissait, Espronceda acquérait aussi un nom d'élégant et de faiseur d'épigrammes dans les milieux littéraires de Madrid (1). Mais, en dépit de cela, sa situation matérielle restait probablement précaire.

Un changement de régime vint améliorer son sort. La reine-mère Cristina abdiqua ses pouvoirs de régente, et Espartero se chargea du gouvernement. Espronceda, révolutionnaire complètement assagi, accepta la position de secrétaire de la Légation d'Espagne à la Haye. Il se présenta effectivement à la Haye, le 29 janvier 1842, mais repartit immédiatement pour prendre possession de son poste de député d'Almería, auquel il avait été élu avant son départ de Madrid. Il paraît avoir fait le voyage en Hollande afin d'être à même de toucher ses appointements de secrétaire de légation, qu'il réclama et obtint ensuite à Madrid (2). Sur le chemin du retour il s'arrêta à Paris pour rendre visite à son ami Escosura, qui vivait en exil, et qui le vit ainsi pour la dernière fois.

Pendant trois mois, Espronceda assista aux séances

(1) V. Valera.

(2) Dossier d'Espronceda aux Archives du Ministère de l'Intérieur.

des Cortes. Il n'y fit point de grands discours, mais il s'appliqua consciencieusement à son nouveau métier. Il fit partie de commissions pour étudier des questions financières, il monta à la tribune pour discuter sur la mobilisation de la Milice Nationale, sur les contributions et le budget. Une fois il prit la parole en faveur d'un ami qui était accusé d'avoir insulté la Chambre (1). Subitement, en plein travail parlementaire, il tomba malade. Atteint d'une inflammation du larynx, il mourut le 23 mai 1842 à l'âge de 34 ans. Il avait laissé tous ses biens à sa fille Blanca.

Quelques mois avant sa mort il s'était fiancé avec une jeune madrilène qui s'appelait Bernarda Beruete (2).

(1) Archives du Congrès. Actes des Séances des Cortes, 1841-1842.

(2) Escosura, Rodríguez Solís, Cortón.

CHAPITRE PREMIER

Débuts poétiques. Le néo-classicisme.

I

Les premières compositions poétiques d'Espronceda doivent tout à l'influence du maître qui pendant plus de cinq ans fut chargé de son éducation. Ce maître, Lista, était un des trois professeurs du Collège de San Mateo, où Espronceda entra à l'âge de treize ans. Après la fermeture du collège, ce fut sous la seule direction de Lista que s'effectuèrent ses études. Cette seconde période, qui comprend les leçons particulières de la Calle de Valverde, le court exil à Guadalajara, où fut ébauché le *Pelayo*, et les séances de l'*Academia del Mirto*, va de la seizième à la dix-neuvième année d'Espronceda, et a une importance capitale dans sa formation intellectuelle.

Pour comprendre quelle fut la première orientation de l'élève, il importe donc d'examiner le caractère du maître. Alberto Lista paraissait né pour le professorat, qu'il exerçait en effet depuis l'âge de treize ans (1). Il considérait ses élèves presque comme ses propres enfants, unis par des liens de parenté intellectuelle. Dès

(1) Né à Séville en 1775, en 1788 il servit de remplaçant au professeur de mathématiques de la Société Economique de la même ville. En 1796 il fut nommé professeur au Collège de San Telmo à Séville.

les premières leçons il les tutoyait. Il aimait les réunir autour de son fauteuil, pour leur parler dans un langage familier des nombreux sujets qui l'intéressaient. En dehors de la classe il continuait son enseignement au cours de promenades champêtres, profitant parfois de l'endroit pour discourir sur l'histoire naturelle ou l'astronomie. Il possédait le don de faire partager aux autres ses enthousiasmes. Il avait une mémoire prodigieuse, et ses connaissances étaient vraiment encyclopédiques.

Il savait cinq langues — le latin, l'italien, le français, l'anglais, et le portugais ; il aimait la philosophie et l'histoire. Mais ses vraies passions étaient les mathématiques et la poésie — par laquelle il faut entendre surtout la poésie latine et celle du siècle d'or espagnol. Ajoutons qu'il était prêtre, et versé dans la littérature biblique et dans les écrits des mystiques espagnols. Cette érudition nous paraîtrait incroyable, si nous ne possédions d'autres témoignages que ceux de ses élèves et amis. Mais nous n'avons qu'à recourir à ses propres œuvres — car Lista était non seulement précepteur et critique, mais poète — pour nous rendre compte de l'étendue de ses connaissances et de la diversité de ses lectures. Nous y retrouverons des traductions ou des imitations d'Horace et de Lucrèce ; du Tasse, de Pétrarque, de Léonard, de Métastase ; de Delille et d'un Français anonyme ; de Pope, de Blanco White (1), et d'autres poètes anglais ; d'un Portugais Luis da Silva ; des Psaumes et des prophètes hébreux ; enfin, de Calderón, de Rioja, et de S. Juan de la Cruz.

Reconnaissons toutefois qu'il n'avait pas étudié à fond tous ces auteurs. Il ne faisait que sélectionner dans leurs œuvres les quelques poèmes qui lui plaisaient, sans se laisser imprégner par leur génie. Dans tous ses rema-

(1) Le Sévillan José María Blanco, qui, après son exil, écrivit d'excellents poèmes en langue anglaise.

niements et adaptations il reste un homme de son siècle, fidèle aux idées sur le bon goût propagées par ses contemporains néo-classiques. Il appartient à l'école de Séville, qui différait peu dans sa doctrine littéraire de cette école de Salamanque, dont le fondateur fut Diego González, et les poètes les plus saillants Jovellanos, Valdés, Quintana, et Gallego. Comme eux, il cherchait à restaurer l'ancienne grandeur de la poésie espagnole, telle qu'on l'avait vue dans l'œuvre de Calderón, d'Herrera, de Rioja ; comme eux il s'exerçait aux genres de la tradition nationale — le romance, la letrilla, la silva, la pièce de circonstance, l'idylle pastorale (trop souvent, chez lui, d'un goût fade), l'ode sacrée (où la nature se présente sous un aspect plus grandiose, bien que ce ne soit encore qu'une imitation, soit des poètes du siècle d'or, soit de la Bible) ; ou bien il cultivait des genres empruntés à l'antiquité : l'anacréontique et l'épître. Il employait volontiers des noms propres, des allusions, et des tournures classiques. Ses vers, qui par endroits s'élèvent à une grande dignité de langage, manquent trop souvent de spontanéité. A l'instar des autres néo-classiques, il laisse rarement transpercer sa vraie personnalité, et, ce qui est plus certainement un défaut, il fait preuve de peu d'originalité, que ce soit dans la pensée ou dans la forme.

A cette époque où la muse espagnole se réveillait d'un long sommeil, Lista méritait néanmoins le nom de poète, et il agissait sur l'esprit de son élève tout autant par son exemple que par ses préceptes. Dans ceux-ci il recommandait l'étude des auteurs que lui-même aimait, et préconisait une diction nette et soignée — n'était-il pas mathématicien ? — et un contrôle rigoureux des caprices de l'imagination. Il se défendait toutefois d'avoir un respect excessif pour les règles. « Il enseignait toujours à ses élèves des doctrines ajustées à une liberté

raisonnable... En littérature, il était aussi opposé au rigorisme exagéré des théoriciens du XVIII^e siècle qu'à la licence effrénée des romantiques français modernes. Tolérant envers les opinions sensées, libéral en politique, il était inexorable seulement pour l'irréligion et pour l'anarchie (1). »

Cet homme de haute culture, de goûts éclectiques, d'esprit tolérant, était bien fait pour guider un élève intelligent. Espronceda, tout imbu des lectures que lui avait indiquées son maître, s'exerce volontiers à des vers néo-classiques. Il n'eût pas été étonnant qu'il en fût resté là. Même son contact avec les romantiques anglais et français ne parvint pas avant longtemps à bannir de son esprit les leçons de sa jeunesse. L'influence de Lista sur l'œuvre d'Espronceda a toujours été reconnue, mais nous verrons par la suite combien elle fut forte, jusque dans les moindres détails ; nous verrons aussi par quel côté elle fut impuissante à changer les penchants naturels du jeune poète.

II

LES COURTS POÈMES DE JEUNESSE. L'INFLUENCE DIRECTE DE LISTA ET DE VALDÉS.

Les premiers poèmes d'Espronceda qui nous restent furent composés avant l'exil ou bientôt après, lors de son séjour à Londres. Ils se divisent en deux groupes :

1^o Brouillons et poèmes inachevés, conservés en manuscrit, soit à la Biblioteca Nacional à Madrid, soit au British Museum à Londres (2).

(1) V. la préface aux œuvres de Lista d'Eugenio de Ochoa, *Biblioteca de autores españoles*, vol. 67.

(2) Publiés par Mr. P. H. Churchman, *Revue hispanique*, vol. 17 (1907).

2^o Autres poésies de jeunesse, achevées, et publiées (sauf deux) dans l'édition de 1840, à côté de poèmes nettement romantiques.

Les poèmes du premier groupe, sans grande valeur intrinsèque, nous intéressent en tant qu'exercices de versification, et parce que deux d'entre eux ont servi de base à des poèmes du second groupe.

Prenons d'abord *La entrada del invierno en Londres* (groupe 1) et l'élégie *A la Patria* (groupe 2).

En tête de *La entrada* Espronceda place cette citation de Rioja : « Un angulo me basta entre mis lares, un libro y un amigo, un sueño brebe (*sic*) que no perturben deudas ni pesares. » Jusqu'au mot « amigo » la citation se retrouve en tête d'un poème de Lista intitulé *La Amistad*. *La Amistad* n'offre pas d'autres analogies avec *La Entrada*, mais Espronceda n'a-t-il pas imité inconsciemment un autre poème de Lista, portant le titre suggestif *La entrada del invierno* ? Ici Lista, de même qu'Espronceda, décrit les rigueurs de l'hiver à la campagne, la tristesse de la nature, et invoque ensuite le plaisir de passer la nuit à la maison, à l'abri du froid. Les deux poèmes continuent ainsi. C'est à son ami Albino (José María Blanco), homme studieux et sobre, que Lista parle :

Lista.

Tú de Minerva las sagradas aras
pisas insomne...
Ya en negra tabla los certeros signos
copias de Hipatia, del divino Euclides
ya las figuras, que la inmensa tierra
miden y el orbe.
Nuevo Keplero, a los etéreos astros
dictarás leyes ; mientras yo modesto
y más felice las de Filis bella
tierno recibo.

Espronceda.

Medita el sabio en sosegada calma
en su triste pacífico retiro,
del mísero mortal la infausta suerte :
y embebido en pensar firme su alma
ni exhala del dolor triste suspiro
ni teme los furores de la muerte.
Tal vez, hórrido invierno,
vuelan tus largas horas venturosas
para el amante tierno
que entre las dichas del placer ansiosas
la boca delicada
avaro besa de su dulce amada.

La juxtaposition des deux tableaux, celui du savant et celui de l'amant, est frappante. Il y a cependant une différence significative, quelque petite qu'elle soit. Lista se complaît à tracer le portrait du savant, mathématicien comme lui, dont il énumère avec précision les études. Pour l'amant — bien qu'il soit « plus heureux » — deux vers vagues suffisent. Chez Espronceda c'est l'inverse. Son savant est un philosophe, dont les méditations restent imprécises. Mais il fait à l'amant une plus grande part, et le met volontiers au premier plan. Ce trait est révélateur. Bornons-nous à le noter, sans toutefois insister sur ce qu'il pourrait annoncer des éléments principaux de la pensée mûre du poète : sa haine, ou son incapacité, à l'égard des sciences exactes, sa conception flottante de la philosophie, sa préoccupation de l'amour.

Dans le reste du poème, Espronceda se plaint de son exil, en se souvenant de la douce vie qu'il menait dans sa patrie, au temps où

de mi cabana
orné los juncos de galanas flores :
del Manzanares en la selva umbría
coronado de yedras y espadaña
en mi lira entoné cantos de amores
en la estación vernosa.

Ce sont des vers qui auraient pu être empruntés à n'importe quelle pastorale néo-classique, de Lista ou d'un autre (1).

L'élégie *A la Patria* est encore la plainte d'un exilé qui tourne les yeux tristement vers un rivage lointain. On y trouve le même amour pour la patrie opprimée, le même ton de mélancolie. Mais remarquons que tout le décor pastoral a disparu, et que seuls les éléments essentiels au sujet ont été conservés. Le poète s'occupe moins de ses propres maux que de ceux de l'Espagne. Il ne décrit pas sa vie à l'étranger, ne dit pas s'il est à Londres ou ailleurs. Il est simplement un exilé, souffrant pour cette patrie qu'il n'envisage plus comme une Arcadie (2).

Dans ces deux poèmes nous avons donc le même thème traité selon deux manières. La première sied mal au sujet ; la seconde lui prête une dignité convenable. C'est une transition des idylles pastorales de Meléndez Valdés aux chants guerriers d'Herrera. Mais l'inspiration vient toujours de Lista ; Herrera était un des poètes qu'il admirait, et il a laissé des poèmes patriotiques dans le même genre.

Les deux autres poèmes qui offrent des analogies entre eux sont le brouillon qui commence *Salve, tranquila plateada luna*, et le romance achevé : *A la Noche*. Dans tous les deux un amant triste contemple la lune, écoute le rossignol, et cherche une consolation de ses peines dans la tranquillité de la nuit. Ce sont les mêmes idées et les mêmes images qui se succèdent. On peut rapprocher ces poèmes de *La Luna* de Lista, mais le vrai mo-

(1) D'une veine analogue est *La Vida del Campo*, fragment d'une ode d'inspiration horatienne, écrite avant l'exil (publiée par le marquis de Jerez de los Caballeros en 1897).

(2) Pour la date de composition de *A la Patria*, voir p. 127 de cette thèse.

dèle est plutôt une ode anacréontique de Valdés intitulée *De la Noche*. L'ode de Valdés est comme l'archétype de toutes les compositions néo-classiques sur le même sujet. En voici l'analyse :

1^o Le poète, triste, s'adresse à la nuit, qu'il trouve douce et paisible. Sa pure tranquillité le console.

2^o Il contemple les étoiles.

3^o Le vent souffle doucement dans les rameaux.

4^o La lune se lève. Sa « *rueda plateada* » paraît au-dessus des collines.

5^o Elle se reflète dans les ondes du ruisseau.

6^o Les fleurs répandent un parfum délicieux. Le zéphir, las, s'endort au sein des violettes.

7^o Le rossignol chante ses peines.

Or, toutes ces images, exprimées dans des termes presque identiques, se retrouvent dans les deux poèmes néo-classiques d'Espronceda. Chose plus remarquable, elles reparaissent dans un passage de l'*Estudiante de Salamanca* (1), œuvre d'inspiration romantique. Il s'agit des huit premières strophes de la seconde partie :

(1) Passage dont on retrouve aussi l'écho dans le *Diablo Mundo*, voir p. 124 de cette thèse.

Salve, tranquila plateada luna
que de la noche la grandeza ensalza;
.....
triste te admira desdichada amante

..... entre las ramas escuchando ahora
dulce jugando con sonantes alas
céfiro fílebil.

Salve, tranquila plateada luna
.....
tus rayos ora derramando, alegras
mares y tierras :
Tú iluminabas la tendida esfera,
tú, venturosa, de Endimión en brazos
.....

Ya retratada en el arroyo puro
trémula giras en sus ondas claras,
.....

Salve, o tú, noche serena,
que el mundo velas augusta,
y los pesares de un triste
con tu oscuridad endulzas,

.....
Se cubre el monte de sombras
que las praderas anublan,
y las estrellas apenas
con trémula luz alumbbran.

Y entre las ramas el aura
eco armonioso susurra.

Mas ya el pértigo de plata
muestra naciendo la luna,
y las cimas del otero
de cándida luz inunda.
Con majestad se adelanta
y las estrellas ofusca,
y el azul del alto cielo
reverbera en lumbra pura.

Deslizase manso el río,
y su luz trémula ondula
en sus aguas retratada,
que, terso espejo, relumbran.

Por el espeso ramaje
penetrar sus rayos dudan,
y las hojas que los quiebran
hacen que tímidos luzcan.

Ora la brisa suave
entre las flores susurra,
y de sus gratos aromas
el ancho campo perfuma.

El ruiseñor a su esposa
con vario cántico arrulla
y en la calma de los bosques
dice él solo sus emuras,

Está la noche serena
de luceros coronada
terso el azul de los cielos
como transparente gasa.

Tal vez despiertas (las auras) susurran
y al desplegar sus alas,
mecen el blanco azahar
... y agitan ramas y flores.

Melancólica la luna
va trasmontando la espalda
del otero : su alba frente
tímida apenas levanta,
y el horizonte ilumina,
pura virgen solitaria,
y en su blanca luz suave
el cielo y la tierra baña.

Deslizase el arroyuelo
fulgida cinta de plata
al resplandor de la luna,
entre franjas de esmeralda.

Argentadas chispas brillan
entre las espesas ramas.

Y en el seno de las flores
tal vez aduermen las auras.
Tal vez despiertas susurran,
y al desplegarse sus alas,
mecen el blanco azahar,
mueven la aromosa acacia,
y agitan ramas y flores
y en perfumes se embalsaman.

Notons encore ce trait :

Salve, tranquila...

Mas ora gimo e incesante lloro
vierto, escuchando el agorero acento
del buho triste, que en algun sepulcro
misero canta.

A la Noche.

Del mustio agorero buho
el ronco graznar se escucha,
que el magnífico reposo
interrumpe de las tumbas.

L'inspiration néo-classique est évidente, et nous croyons qu'elle mérite d'être constatée. Elle lie le premier poème, écrit en 1828, d'après le manuscrit, au second, composé vraisemblablement en 1829 et imprimé dans l'édition de 1840, et elle se retrouve dans cette partie de l'*Estudiante* qui porte comme en-tête une citation du *Don Juan* de Byron. Ainsi persistait l'influence de Valdés et de Lista.

Un autre poème également néo-classique, et qui, de même que *La Noche*, est conservé dans l'édition de 1840, est *El Pescador*. Le modèle ici est *El Convite del Pescador*, traduction faite par Lista de l'italien de Métastase (1). Les analogies entre le poème de Lista et celui d'Espronceda sont si complètes qu'une comparaison détaillée des textes serait superflue. Remarquons seulement que dans les deux poèmes un pêcheur invite son amante *Elisa* (nom conventionnel chez les néo-classiques) à une promenade en mer au clair de la lune, et lui promet les mêmes plaisirs innocents. Il suffit de citer quelques vers pour en faire ressortir plus clairement la ressemblance :

(1) Metastasio. Cantata 7. « La Pesca ».

Lista.

Ven, ya baja la noche, amada mía,
y en la fresca ribera
respirarás de la marina fría
el aura placentera.
¡ Ah ! no ya el pez se salvará escondido
tras el peñasco algoso ;
que vendrá alegre por el mar tendido
al lazo venturoso.

Espronceda.

Pescadorcita mía,
desciende a la ribera,
y escucha placentera
mi cántico de amor.
Regalaréte entonces
mil varios pececillos
que al verte, simplecillos,
de tí se harán prender.

Lista.

Los deidades del mar y las del suelo
envidiarán tu gala
.
Y las ninfas del piélago sereno,
Dejando los cristales,
festival te ornarán el albo seno
de lúcidos corales.

Espronceda.

De conchas y corales
y nácar a tu frente
guirnalda reluciente,
mi bien, te ceñiré.
.
Y sílfidas y ondinas
por reina de los mares
con plácidos cantares
a par te aclamarán.

Dans le ton des deux poèmes on ne remarque qu'une différence, bien légère. Espronceda emploie moins que Lista le vocabulaire et les allusions classiques. Ce trait, qui reparaît dans d'autres poèmes, nous porte à croire

que les études classiques d'Espronceda, de même que ses connaissances des sciences exactes, n'étaient pas approfondies, et qu'il goûtait peu les poètes latins dans l'original.

Nous avons indiqué jusqu'ici les différences qui existent entre le style des deux poètes, le maître et l'élève. Elles importent plus par ce qu'elles suggèrent que par ce qu'elles énoncent clairement, et elles pourraient s'expliquer dans une certaine mesure par l'immaturation intellectuelle d'Espronceda. Mais il est, non plus dans le style, mais dans la philosophie de Lista et de son élève, une divergence significative.

Dans les *Páginas Olvidadas* se trouve une élégie écrite en tercets, adressée *A Don Diego de Alvear, sobre la muerte de su padre* (1). Elle est à la manière de ces innombrables élégies classiques et néo-classiques où le poète se laisse aller à des considérations philosophiques sur la vie et la mort, qui, pour être des lieux communs, ne sont pas toujours dénuées de grandeur. Dans ses lectures de jeunesse Espronceda aurait rencontré bien des modèles de ce genre, dont deux au moins dans l'œuvre de Lista : *A Eutimio, en la muerte de su madre*, et *A Silvio, en la muerte de su hija*. Est-ce l'exemple de Lista qui lui fait appeler son ami *Albino*, alors qu'il n'avait aucune raison apparente de se servir de ce nom, pseudonyme poétique de José María Blanco ? Comparons aussi les premiers vers de *A Silvio* et de *A D. Diego de Alvear*.

Lista,

¿ Qué es el placer humano ? La leve aura
cuando derrama en las nacientes flores
la lluvia matinal, no más ligera
vuela fugaz sobre el sediento prado.
¿ Qué es la edad ? ¿ Qué es la vida ?...

(1) Elle fut composée en 1827 selon Montero (Editon de Valladolid).

Espronceda.

¿ Qué es la vida ? ¡ Gran Dios ! Plácida aurora ;
cándida rie entre arreboles cuando
brillante apenas esclarece un hora.

Viennent ensuite dans l'élégie d'Espronceda des vers qui rappellent par endroits Luis de León et Herrera, mêlés à d'autres où se déclare cette complaisance dans la douleur, ce penchant aux « larmes faciles », qui est le propre de Lista (1). On a relevé ce dernier trait dans l'œuvre mûre d'Espronceda, et on en a fait un reproche à l'auteur du *Diablo Mundo* (2). Sans doute ce ton plaintif était-il naturel chez Espronceda, trait inséparable de sa nuance de romantisme : mais ne tire-t-il pas son origine de l'œuvre du maître ?

Malgré des analogies multiples, il y a entre le maître et l'élève une incompatibilité évidente lorsqu'ils en viennent tous deux à parler de l'immortalité. Lista était profondément religieux. Dans les deux élégies que nous avons mentionnées, il rappelle à ses amis, comme la plus grande consolation, l'idée de la résurrection. Il l'entend même d'une façon absolue et littérale.

(Tu hija) vive, mi amigo,
y vive para tí. Será que un día
restituye el sepulcro devorante
los despojos del mundo.

Espronceda, ici comme ailleurs, ne fait pas allusion à

(1) De même dans ses poésies amoureuses que dans ses compositions religieuses et élégiaques :

¿ Y quiénpodra, mi Silvio, el lloro triste
a tu lloro negar ? Ya de mi pecho
ronco se exhala el canto del gemido,
y en torno vuela a mi enlutada lira
el genio del dolor...

A Silvio, en la muerte de su hija.

Mas ¡ ay de mí ! yo peno. En la natura
es sólo desdichado
tu Anfriso. Al pie de la colina verde
que caudalosa muere
del padre Betis la corriente pura,
gimo y maldigo el hado.

El Desengaño (Poesías Amorasas: XXII

(2) Voir notamment Luisa Banal, dans la *Revista crítica hispano americana*, vol. IV, n° 4 (1918).

la survivance personnelle (1). La seule immortalité qu'il conçoit est celle de la célébrité. Le grand homme subsistera sur la terre par le souvenir de ses actions :

¡ Ay ! Para siempre ya la losa adusta,
¡ oh caro Albino ! le escondió a tus ojos ;
mas no el bueno murió ; la parca injusta
roba tan sólo efimeros despojos,
y alta y triunfante la alcanzada gloria
guarda en eternos mármoles la historia.

Certes, nous ne disons pas que le jeune poète, à peine séparé de ses parents et de ses précepteurs catholiques, soit déjà voué au scepticisme. Ses lectures d'écolier lui offraient d'autres modèles que Lista, et il a pu, toujours en imitant, refaire l'écho de la philosophie païenne sans y souscrire. Un choix s'imposait, cependant. Entre la conception chrétienne et une autre, moins réconfortante, Espronceda opte pour la dernière.

Nous ne nous arrêterons pas aux autres poèmes de jeunesse : les deux romances inachevés : *A Villalta*, et *Goza, Balbino mio* ; les poésies amoureuses : *Bellísima parece*, *Serenata* (« Delio a las rejas... »), et *Suave es tu sonrisa* ; l'*Imitación del Cantar de Cantares*, et *Mal de Amores*, villancicos à la manière de Juan de Encina. Il suffit de dire que tous relèvent de la tradition pastorale, et sont de jolis exercices en vers selon les préceptes de Lista.

(1) Nous ne croyons pas que le rajeunissement d'Adam, dans le *Diablo Mundo*, puisse être considéré comme un symbole de la résurrection du corps.

CHAPITRE II

Le Pelayo

I

Bien que le *Pelayo* soit le premier ouvrage de longue haleine d'Espronceda, il faut le considérer comme postérieur aux courts poèmes que nous venons d'examiner. Le *Pelayo* ne fut pas composé d'un seul trait. Le poème fut commencé dans l'été de 1825, lors de l'exil d'Espronceda à Guadalajara. Son auteur rapporta à Madrid l'ébauche qu'il avait faite, pour la continuer sous la direction de Lista, qui s'intéressait au travail au point d'en écrire lui-même plusieurs strophes, et de dresser un plan des douze chants que devait avoir le poème. Deux années plus tard Espronceda veut remanier le manuscrit, et demande à ses parents de le lui envoyer à Londres (1). Enfin, le travail de révision a pu continuer à Paris et même après la rentrée du poète en Espagne.

Si donc la conception du poème remonte à la jeunesse d'Espronceda, il faut toujours admettre la possibilité de remaniements ultérieurs. Le *Pelayo* n'est en effet qu'une série de passages descriptifs qui ne sont point liés par un fil narratif, et où les personnages ne restent pas assez longtemps en scène pour doter le poème d'un

(1) Dans une lettre datée de Londres le 28 mars 1828, conservée dans les Archives Militaires de Ségovie, voir p. 8 de cette thèse.

intérêt humain ou dramatique. Espronceda lui-même en intitule les différentes parties des « fragments », et il faut croire qu'il les composa sans beaucoup se soucier de leur suite, au fur et à mesure que chaque « tableau » surgissait dans son imagination. Cette méthode de composition se prête admirablement à des modifications et à des intercalations. On s'étonnerait beaucoup moins de trouver dans le poème des éléments romantiques que de constater qu'Espronceda soit resté, dans l'essentiel, fidèle à sa première conception néo-classique. La vérité est qu'il n'a pas renié ses anciens maîtres, et que, dans l'œuvre qu'il songeait encore à achever vers la fin de sa vie (1), l'influence romantique est pour peu de chose.

CONCEPTION GÉNÉRALE DU PELAYO.

L'intention d'Espronceda était d'écrire un poème épique selon les normes classiques. L'élève de Lista ne pouvait ignorer l'Enéide. Il avait peut-être lu quelques-unes de ces soi-disant épopées espagnoles, si nombreuses au ^{xvii}^e siècle, époque préférée de son précepteur. Il avait étudié certainement la *Jérusalem délivrée*, la *Henriade*, et probablement le *Roland furieux*. Comme témoignage plus précis sur ce point, citons le manuscrit qui se trouve à la Biblioteca Nacional à Madrid. C'est une dissertation sur le Tasse qu'il écrivit à l'âge de 18 ou

(1) Lista, qu'on peut croire bien renseigné, écrit dans sa critique du recueil de 1840 : « Le premier ouvrage est une collection de fragments du poème épique El Pelayo, que l'auteur se propose d'achever et de donner à l'impression. »

On ne saurait cependant prêter les mêmes intentions à Espronceda à l'époque où il écrivit le IV^e chant du *Diablo Mundo*. Là, il se moque du *Pelayo* :

Hay en el mundo gentes para todo,
muchos que ni aun se ocupan de sí mismos,
otros que las disgracias de un rey godo
leen en la historia, y sufren parasismos.

(*Diablo Mundo*, 3085-8).

19 ans (1), et qui contient cette phrase : « Je l'ai lu mille fois avec beaucoup d'attention, et je t'assure que je ne connais parmi les modernes aucun poète qui le surpasse, ni même avec qui il puisse être comparé, si ce n'est l'Arioste ».

Il rend hommage aux vers du Tasse, « pleins de feu et d'harmonie », et il défend son poète contre la critique « d'avoir abusé du miraculeux ». Il s'occupe ensuite de la *Henriade*, qu'il trouve plate et lourdement philosophique, et il résume ainsi ses remarques sur le poème de Voltaire :

« Je crois pour ma part que s'il avait animé un peu plus l'action au moyen d'un dialogue plus fréquent, s'il avait supprimé les êtres allégoriques qu'il introduit, et à qui jusqu'ici aucune superstition populaire n'a donné foi, s'il avait mis plus de variété dans les détails, alors les Français posséderaient un bon poème épique ».

Espronceda savait donc lire et juger le Tasse et Voltaire — peut-être aussi l'Arioste — et avec son ambition de jeune poète il voulait écrire une épopée en langue espagnole. Il se servirait de l'octave royale des poètes italiens, qui était en même temps la forme consacrée par la tradition espagnole du *xvii^e* siècle.

LE CHOIX D'UN SUJET.

L'histoire étant un des sujets qui intéressaient le plus Lista, il est possible que ce soit lui le premier qui ait proposé d'écrire un poème épique sur l'invasion des

(1) *Parecer sobre el poema de Torcuato Tasso*. Écrit à un ami (vraisemblablement Balbino Cortes y Morales) en réponse à une demande sur son opinion. Le manuscrit porte une note au crayon (elle ne me paraît pas d'Espronceda) qui dit : « Londres, 1826. » A cette date Espronceda n'était pas encore à Londres. Ce n'est d'ailleurs qu'une dissertation d'étudiant, et les opinions qu'elle contient servent moins à représenter la vraie pensée d'Espronceda qu'à nous indiquer ses lectures de jeunesse (Biblioteca Nacional, P. V., fol. c4, n° 29. Publié par Mr Churchman, *Revue hispanique*, vol. XVII (1907).

Arabes et sur la longue lutte qui s'ensuivit. S'il en était ainsi, le plan qu'il dressa serait le point de départ de toute l'œuvre (1).

Encore est-il possible qu'Espronceda, animé par ses leçons d'histoire, ait imaginé le poème à lui seul, et que Lista ait voulu l'aider en dressant le plan ensuite. Le point est relativement peu important. Si la première impulsion vint de l'élève, il est certain que Lista accueillit le projet favorablement, et qu'il prit intérêt au travail au point de l'influencer fortement. Mais pourquoi prendre ce sujet plutôt qu'un autre ? Les Espagnols libéraux du commencement du xix^e siècle, se sentant opprimés d'abord par Napoléon, ensuite par Ferdinand VII, se retournaient vers les gloires passées de leur pays, cherchant de quoi repaître leur orgueil de patriotes et d'hommes libres. Ajoutons que les néo-classiques, qui souhaitaient une renaissance de la poésie espagnole, trop longtemps dépréciée par des auteurs francisants, cherchaient dans l'histoire nationale des sujets dignes de leur plume.

C'est ainsi que Jovellanos et Quintana avaient écrit chacun une tragédie en vers intitulée *El Pelayo*. Jovellanos aurait songé également dans sa jeunesse à faire un poème épique sur le même sujet, mais plus tard il renonça au projet, le trouvant trop ambitieux (2). Sa pièce fut écrite entre 1769 et 1772, et bien qu'elle ne fût pas jouée, elle fut imprimée. Celle de Quintana, également un essai de jeunesse, acquit une plus grande popularité. Au dire de l'auteur, elle fut imprimée à plusieurs re-

(1) Ce plan, de même que les strophes que Lista écrivait pour le *Pelayo*, fut publié par Escosura dans son édition des œuvres d'Espronceda (Madrid, 1884).

(2) Telle est, du moins, la conclusion à tirer de son épitre IX, *Al Doctor Don Plácido Ugena... sobre no atreverme a escribir el poema épico de Pelayo*. Il dit qu'il ne songe plus à chanter :

« ... cual ansí algún día
del gran Pelayo la virtud gloriosa. »

prises. On la joua pour la première fois à Madrid en 1805, et elle connut de nouveaux succès après l'avènement de Ferdinand VII, restant au répertoire au moins jusqu'en 1833. (1)

Une telle pièce, comme Quintana le remarque dans sa préface, avait une sorte d'intérêt d'actualité pendant la jeunesse d'Espronceda, lorsque la propagande ouverte était interdite. Les rois maures représentaient également bien le joug étranger ou la tyrannie en général — Joseph Bonaparte ou Ferdinand VII — et la figure légendaire de Pélage et des vieux guerriers chrétiens rappelait d'abord les guerrilleros et ensuite ceux qui qui s'opposaient au régime du *Deseado* (2).

Ainsi, Espronceda trouvait son sujet tout indiqué. Les leçons de Lista, l'exemple des deux grands néo-classiques, son patriotisme, son libéralisme, l'amenaient à prendre la vie de Pélage comme sujet de son poème.

Ayant vu de quelles sources venait la conception générale du *Pelayo*, nous pourrions examiner plus en détail les modèles de chaque « fragment ».

II

L'INFLUENCE DU TASSE.

La dissertation d'Espronceda sur le Tasse et Voltaire montre qu'il admirait fortement le premier. La *Jérusalem délivrée* est, en effet, le modèle le plus important du *Pelayo*. L'entrée en matière d'Espronceda rappelle l'in-

(1) Larra fait le compte rendu d'une représentation de cette pièce dans la *Revista española* de 1833.

(2) Il convient de dire que la pièce de Quintana (de même que celle de Jovellanos et la *Hormesinda* de Moratín) n'a d'autre analogie avec le poème d'Espronceda que le titre et l'ambiance historique. Elle traite de l'épisode du roi maure Munuza, qui épouse Hormesinda, la sœur de Pélage. Selon le plan de Lista, cet épisode devait faire partie des chants VIII et IX. Mais Espronceda n'a jamais suivi ce plan, sauf pour le récit de la bataille de Guadalete.

vocation à la Mémoire, qui est également dans les débuts de la *Jérusalem délivrée*. (Canto I, str. 36) :

Jérusalem délivrée.

Mente, degli anni e dell'obblío nemica,
delle cose custode e dispensiera,
vagliami tua ragion, sì ch'io ridica
di quel campo ogni duce ed ogni schiera ;
suoni e risplenda la lor fama antica,
fatta dagli anni omai tacita e nera ;
tolto da' tuoi tesori, ornì mia lingua,
ciò ch'ascolti ogni età, nulla l'estingua.

Pelayo.

De los pasados siglos la memoria
trae a mi alma inspiración divina,
que las tinieblas de la antigua historia
con sus fulgentes rayos ilumina :

.

Tornan los siglos a emprender su giro
de la sublime eternidad saliendo,
y antiguas gentes y ciudades miro
súbito ante mi vista apareciendo.

Ensuite vient une description du palais de Rodrigue, du carnaval, du rapt de Florinde, et de l'orage. Le modèle est encore, croyons-nous, la *Jérusalem délivrée*, mais comme ces strophes se rattachent au Fragment IV, et qu'il y a une autre source possible, nous ferons cet examen plus loin.

Le Fragment III (la bataille de Guadalete, le Conseil, la Procession) est de beaucoup le plus long, le seul où il y ait un essai de narration suivie, et le seul également qui rentre dans le cadre tracé par Lista. Les strophes qui décrivent la bataille de Guadalete dérivent pour la plupart du Chant VI de la *Jérusalem délivrée*. Il y a les mêmes combats singuliers, décrits d'une façon analogue. (Rapprochons le combat entre Oïhon et Argant, et celui entre Sancho et le Maure Ervigio). Dans les deux poèmes

nous retrouvons des métaphores tirées des phénomènes naturels ou des qualités des animaux. Chez le Tasse c'est un trait spontané, qui sert d'ornement à ses vers sans nuire à la narration. Mais l'imitation faite par Espronceda sent trop l'artifice poétique. Ses comparaisons ne sont pas toujours heureuses ; elles empêchent le déroulement naturel du poème, et ne rehaussent pas sa beauté. Elles se détachent du texte par les seuls mots qui les introduisent : « No más veloc... » (Frag. III, Str. 18) ; « Así en recio rumor... » (Str. 20) ; « No más pronto... » (Str. 26) ; « No así mugiendo... » (Str. 28) ; « Cual cometa... » (Str. 30).

Comparons enfin ces deux passages :

Jérusalem délivrée.
(Chant VII, Str. 2.)

Qual dopo lunga e faticosa caccia
tornansi mesti ed anelanti i cani,
che la fera perduta abbian di traccia,
nascosa in selva dagli aperti piani ;
tal pieni d'ira e di vergogna in faccia
riedono stanchi i cavalier cristiani.
Ella pur fugge, e timida e smarrita
non si volge a mirar, s'anche è seguita.

Pelayo.
(Fr. III, Str. 35.)

Cual rojo alano a las batallas hecho,
si hubo al toro sujeto entre sus dientes,
de la fiera arrancado, su despecho
muestra con ademanos impacientes ;
y ora pára tal vez de trecho en trecho ;
ora en torno los ojos vuelve ardientes,
o lento sigue al conocido dueño
con oscuro murmullo y torvo ceño ;
así el héroe se aparta desdeñoso,
rotas las armas y el almete hundido,
y descubre, marchando perezoso,
con palabras su ardor mal reprimido.

Dans de tels passages Espronceda imite la manière du Tasse, sans qu'on puisse dire qu'il existe une analogie absolue dans le choix des mots. Mais dans le fragment intitulé *La Procession* il y a une ressemblance plus concrète.

Rappelons qu'au commencement du Chant XI de la *Jérusalem délivrée*, Pierre l'Ermite vient proposer à Godefroi de Bouillon un défilé au Mont des Oliviers pour y invoquer l'aide de Dieu. La procession part, à sa tête les deux évêques ou « pastori », revêtus d'étoles blanches et de manteaux dorés. Suivent Pierre et un chœur qui marche lentement en entonnant des hymes, et portant les bannières sacrées. Le chef Godefroi marche derrière celles-ci, « comme c'est l'usage », et à sa suite vient toute l'armée chrétienne. A part les chants sacrés aucun bruit ne se fait entendre. Pour ce jour-ci les sons guerriers se sont tus. Arrivés au Mont des Oliviers, les évêques bénissent l'armée.

Le fragment d'Espronceda commence *in medias res* par une description de la population espagnole sortant de la porte de Xérès, comme les croisés du Tasse de leur camp. Les « pastores » mènent la procession, à la tête d'un chœur qui marche en chantant « Hosanna ». Derrière les emblèmes sacrés vient l'armée, marchant dans un profond silence rompu seulement par les chants du chœur. Le roi Rodrigue ferme la procession. Parvenus au champ de bataille, les « pastores » bénissent le lieu.

Ce résumé indique les rapports qui existent dans la conception des deux passages. Les vers que nous citons en feront ressortir les analogies verbales :

Jérusalem délivrée.
(Chant XI, Str. 1-18)

El segue il coro a passo grave e lento,
in duo lughissimi ordini diviso :
alternando facean doppio concento
in supplichevol canto e in umil viso.

Va Piero solo innanzi, e spiega al vento
il segno riverito in Paradiso.

Nè s'udian trombe o suoni altri feroci,
ma di pietate e d'umiltà sol voci.

Quivi gli altri vestir candide soglie,
vestir dorato ammantò i duo pastori,
che bipartito sovra i bianchi lini
s'affibia al petto, e incoronaro i crini.

Venia poscia il Buglion, pur come è l'uso
di Capitan, senza compagno allato.

E da ben mille parti Eco risponde.

E in fronte alzando ai popoli guerrieri
le man sacerdotal, li benedisse.

Pelayo.

(Fr. III, Str. 53-58)

.....aparece
sacro concurso en tardo movimiento.
El aura en ondas el incienso mece,
y humildes gracias al empero asiento
un virgen coro armónico levanta,
y « hosana, hosana, » sonorous canta.

Inmenso pueblo al simulacro santo
atiende en pos del Salvador del mundo.
Órlas de lauro y de vistosas flores
penden al asta del cruzado sino.

Resuena solo reverente el canto,
reina silencio en derredor profundo.
sublima el pecho religioso encanto,
y en paz trocado el ánimo iracundo..

Preceden la alta pompa los pastores,
sacros ministros de Jesús divino,
parte su estola auríferos colores
sobre la veste cándida de lino :

Y allí Rodrigo respetuoso guía
en pos la augusta ceremonia pia.

...y el glorioso acento
se siente al eco resonar suave.

Bendice el campo de la lid sangriento
el sacerdote en aparato grave.

Telles sont les parties du *Pelayo* qui ont certainement pour modèle la *Jérusalem délivrée*. Il en est d'autres où l'influence du poète italien, bien que moins apparente, ne peut être mise en doute. Mr. Churchman, dans son étude *Byron and Espronceda* (1), indique, mais sans insister, la possibilité d'une influence byronienne sur le premier Fragment. Il constate une certaine ressemblance entre les caractères de Rodrigue et de Sardanapale, héros de la pièce byronienne du même titre. Il note que Rodrigue, à l'encontre de Sardanapale, donne un banquet la veille de sa chute. C'est le même cadre : musique, volupté, courtisans serviles flattant leur roi. Le banquet est interrompu par un orage, présage de désastre. Enfin, deux points de ressemblance plus nets : d'abord, Rodrigue, comme Sardanapale trouve son armure trop lourde (c'est un trait du Fragment III) ; ensuite Espronceda se trompe sur un détail de la vision du roi biblique Balthazar, de même que Byron dans son court poème *To Belshazzar* qui fut publié en 1831 (2).

Quant à l'ensemble des deux descriptions, nous croyons, comme Mr Churchman le reconnaît, que la ressemblance n'est pas assez forte pour prouver qu'Espronceda connaissait la pièce de Byron avant de com-

(1) *Revue hispanique*, t. XX (1909).

(2) Tous deux disent, ou donnent à entendre, que les mots : « Mané, Thécel, Pharès » furent tracés sur le mur du palais en *lettres de feu*, et Espronceda ajoute que la main qui les écrivait était invisible :

Belshazzar ! from the banquet turn,
Nor in thy sensual fulness fall ;
Behold ! while yet before thee burn
The graven words, the glowing wail.

Y el rey asirio con amarga pena
vió en el muro de mármol *con sombrío*
fuego animarse escrito sobrehumano.
trazado allí por invisible mano.

To Belshazzar (Occasional pieces).

Pelayo, Fr. I, str. 16.

Or, dans le récit biblique la main n'est pas invisible, et la forme dans laquelle les mots apparurent n'est pas précisée : « En ce moment, apparurent les doigts d'une main d'homme et ils écrivirent, en face du chandelier, sur la chaux de la muraille du palais royal. Le roi vit cette extrémité de main qui écrivait. » (Livre de Daniel, ch. 5, verset 5).

Il est à remarquer que dans un autre poème, *The vision of Belshazzar*, Byron ne fait pas la même erreur.

poser ses vers. Bien plus, le modèle serait ici encore le Tasse.

D'abord, la description du palais de Rodrigue se rattache à la « description d'un sérail » dans le Fragment V. Rodrigue tient sa cour à Tolède, *de mágicos jardines cerceado* ; le roi maure se repose dans un riche salon de son harem, *de mágicos jardines cerceado*. A Tolède, des troubadours chantent *al blando son de la armoniosa lira* ; la cruauté du roi maure est adoucie par des chants *al son de blanda, regalada lira*. Dans la cour de Rodrigue, *con ojos lánguidos respira dulce placer beldad voluptuosa* (Florinde) ; auprès du roi maure, *Lánguida acaso mora peregrina en blando lecho de damasco y flores allí voluptuosa se reclina*. Rodrigue boit du nectar dans une coupe d'or ; une brise embaumée souffle dans les jardins ; la jeunesse de la cour danse et se divertit autour de lui. Le roi maure, couché dans son sérail, fume une pipe d'ambre et d'or ; son salon est plein de parfums ; une troupe d'odalisques danse devant lui.

La ressemblance entre ces deux passages est assez étroite pour faire supposer qu'ils relèvent d'une source commune. Mais le troisième acte de *Sardanapale*, — de même que la description du sérail dans *Don Juan*, Chant VI, str. 30 et suiv., qu'on serait tenté de citer également — n'offre avec eux que des analogies superficielles. Le vrai modèle semble être la célèbre description des jardins d'Armide (1) (*Jérusalem délivrée*, Ch. XVI), où le Tasse évoque cette même atmosphère de volupté, décrit l'amour sur le même ton, et trace un tableau semblable de la nature douce et fleurie, invi-

(1) Cette analogie serait-elle entièrement fortuite :

« D'oro flammeggia l'onda. »

Jérusalem délivrée, Ch. XVI, str. 4.

« Do la corte del godo poderío
se alza orgulloso sobre el áureo río. »

Pelayo, Fr. I, str. 3.

tant à l'oisiveté et au plaisir (1). Quant à l'orage, où Mr Churchman voit une réminiscence byronienne, rappelons que le palais et les jardins d'Armide disparaissent dans une épouvantable tempête. Il s'agit du chant XVI, str. 68-70 de la *Jérusalem délivrée*, et du premier Fragment du *Pelayo*, str. 11-15, mais pour faire ressortir le parallèle, il suffit de comparer ces deux strophes :

Jérusalem délivrée.

(Ch. XVI, str. 68.)

Giunta agli alberghi suoi, chiamò trecento
con lingua orrenda Deità d'Averno.
S'empie il ciel d'atre nubi : e in un momento
impallidisce il gran pianeta eterno :
e soffia, e scote i gioghi alpestri il vento ;
ecco già sotto i pie mugghiar l'Inferno ;
quanto gira il palagio, udresti irati
sibili ed urli e fremiti e latrati.

Pelayo.

(1^{er} Fragm., str. 13.)

Envuelto en noche tenebrosa el mundo,
las densas nubes agitando, ondean
con sus olas los genios del profundo,
que con cárdeno surco centellean ;
y al ronco trueno, al eco tremebundo
de los opuestos vientos que pelean,
se oye la voz de la celeste saña :
« ¡ Ay Rodrigo infeliz ! ¡ Ay triste España ! »

Mr Churchman remarque avec justesse que le Rodrigue d'Espronceda et le Sardanapale de Byron sont

(1) Ces vers, en outre, renferment une pensée identique :

Mostra il bel petto le sue nevi ignudi,
onde il foco d'amor si nutre e desta :
parte appar delle mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta :
invida, ma s'agli occhi il varcho chiude
l'amoroso pensier già non arresta,
che non ben pago di bellezza esterna,
negli occulti secreti anco s'interna.
Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il raggio, e nol divide o parte,
por entre il chiuso manto osai il pensiero
si penetrar nella vietata parte.
(*Jérusalem délivrée*, ch. IV, str. 31 et 32.)

Y, deshaciendo el lazo fugitiva,
desnudo el pecho y la gallarda espalda,
la leve seda al movimiento vuela
y sus formas bellísimas revela.
El ojo en vano penetrar desea
la en torno casi transparente gasa,
y aunque nada tal vez entre ella vea,
rápido el pensamiento la traspasa.

(*Pelayo*. Fr. V, str. 5 et 6).

tous deux des rois efféminés, qui sont devenus faibles et méprisables à force de vivre dans la mollesse. Mais cette définition ne convient-elle pas également à Renaud, guerrier qui abandonne la croisade pour suivre la magicienne Armide dans son domaine enchanté ? Espronceda, si vraiment il avait besoin d'imiter pour décrire le caractère de Rodrigue — si bien fixé, pourtant, par la tradition — ne se serait-il pas tourné plutôt vers la *Jérusalem délivrée*, dont il s'était déjà inspiré ?

Du reste, Sardanapale et Rodrigue ne se ressemblent que superficiellement. Ce dernier est un débauché, un tyran emporté par ses passions vers un acte déshonorant, un prince si plongé dans la luxure qu'il s'y arrache à contre-cœur et va lâchement à la bataille en versant des larmes.

Sardanapale, au contraire, n'est ni tyran ni vraiment vicieux. Une certaine philosophie est à la base de la vie qu'il mène ; au sang des conquêtes il préfère la douceur et la paix. Il croit ainsi faire le bonheur de ses sujets. Il aime d'un sentiment sincère et presque noble l'esclave Myrrha. Quand la lutte devient inévitable il montre les qualités d'un chef, s'arme avec décision, et se bat comme un lion.

Quant aux deux détails plus concrets — l'écriture sur le mur et l'armure qui est trouvée trop lourde — ils ne sauraient prouver à eux seuls l'influence byronienne. N'importe quel poète, en rééditant le récit biblique, aurait pu parler de lettres de feu, surtout que, comme il est dit dans le livre de Daniel, la main écrivait « en face du chandelier ». Le trait de l'armure n'est pas non plus si original qu'Espronceda n'ait été capable de l'imaginer. D'ailleurs, la manière dont il le rapporte est autre que celle de Byron. (Ce n'est pas étonnant, vu la conception différente des deux personnages) Rodrigue est un lâche qui ploie sous le poids de ses armes, « de

esfuerzo el corazón y ardor desnudo ». Sardanapale est à l'image des héros romantiques, pâle, délicat, mais plein de courage. Un souci de dandysme lui fait réclamer ses armes les plus légères. Il rejette le casque qu'on lui apporte, d'abord parce qu'il est trop lourd, ensuite parce qu'il en veut un autre qui porte son diadème, et finalement parce que, s'admirant dans un « miroir de cuivre jaune », il trouve que le casque ne lui sied pas.

On remarque aussi combien l'influence de Lista était forte sur le premier et le troisième Fragment du *Pelayo*. Tous deux contiennent des strophes de lui, qui entrent sans violence dans le cadre du poème. Le troisième Fragment s'accorde avec son plan. Les descriptions de la nature et de l'orage, quand elles ne sont pas un écho de la *Jérusalem délivrée*, ont bien des analogies dans l'œuvre de Lista et des autres néo-classiques. En somme, il semble évident que cette partie du *Pelayo* fut composée sous la direction de Lista, ce qui ferait admettre l'influence du Tasse, et écarter celle de Byron.

III

L'INFLUENCE DE BYRON.

Nous avons vu que l'influence byronienne sur le *Pelayo* est très discutable. Tout au plus, se manifeste-t-elle dans le Fragment II (le rêve de Rodrigue). Ce fragment, borné à huit strophes, n'a pas de rapports directs avec le reste du poème. Il nous paraît supérieur, par sa puissance imaginative et par la netteté de la pensée, aux fragments qui le précèdent et le suivent. Il semble avoir été écrit d'un seul jet. Tant par la conception que par le choix des mots, il offre des analogies avec la dernière partie de l'*Estudiante de Salamanca*.

Au début du rêve, le roi Rodrigue se voit dans les bras

de Florinde, enlacé dans une étreinte amoureuse ; puis, au lieu de Florinde c'est le comte Julien qui le tient par la gorge, comme un serpent qui veut étrangler un animal, et « pressant contre lui sa bouche venimeuse, l'enlace, le lie, l'accable, et le suffoque ». Dans l'*Estudiante*, le squelette d'Elvire, horrible amoureux, serre Montemar dans ses bras, et cherchant à l'embrasser avec sa bouche osseuse, le vainc et l'étrangle :

Pelayo.

(Fr. II, str. 7.)

Los brazos alza y lleva a su garganta,
del bárbaro enemigo a desprenderse ;
cuanto con más ahinco los levanta,
los ve volver sin ánimo a caerse ;
crecen sus bascas, y en angustia tanta
falto de aliento, sin poder valerse,
yerto, rendido y con mortal congoja,
ya con lívida faz espuma arroja.

Estudiante.

(V. 1602-1609.)

Y él, envuelto en sus secas coyunturas
aun más sus nudos que se aprietan siente,
baña un mar de sudor su frente
y crece en su impotencia su furor !
Pugna con ansia a desasirse en vano,
y cuanto más airado forcejea,
tanto más se le junta y desea
el rudo espectro que le inspira horror.

Comparons aussi les deux passages suivants. Il semble que dans les vers de l'*Estudiante* Espronceda n'ait fait que développer une strophe du *Pelayo* :

Pelayo.

Y luego oyó rumor de cien cadenas,
crujir los huesos, rechinar los dientes,
y abismos contempló de eternas penas
inmensurables, lóbregos y ardientes :
oyó voces de horror y espanto llenas,
batieron palmas las precitas gentes,
y oyó también por mofa en su agonía
bárbaras carcajadas de alegría.

Estudiante.

(V. 1488-1509.)

...Y algazara y gritería,
crujir de afilados huesos,
rechinamiento de dientes
y retemblar los cimientos,
y en pavoroso estallido
las losas del pavimento
separando sus junturas
irse poco a poce abriendo,
siente Montemar, y el ruido
más cerca crece, y a un tiempo
escucha chocarse cráneos
ya descarnados y secos (1),
temblar en torno la tierra,
bramar combatidos vientos,
rujir las airadas olas,
estallar el ronco trueno,
exhalar tristes quejidos
y prorrumpir en lamentos :
todo en furiosa armonia,
todo en frenético estruendo,
todo en confuso trastorno (1),
todo mezclado y diverso.

Pour faire ressortir pleinement l'analogie, il convient de lire tout le Fragment II du *Pelayo* à côté de l'*Estudiante*, v. 1480-1701. La ressemblance entre les deux passages nous porte à conclure que cette partie du *Pelayo* a servi de base au poème ultérieur.

Or, comme l'a remarqué Mr Churchman, la fin de l'*Estudiante* aurait pu être inspirée par le quatrième acte du *Sardanapale* de Byron. Ici, le roi se réveille d'un sommeil fébrile et raconte le songe qui l'a troublé. Il s'est vu assistant à un banquet macabre avec les ombres de ses ancêtres, parmi lesquelles était celle de Sémiramis :

(1) A comparer la strophe 13 du premier fragment du *Pelayo* (déjà citée p. 40), et, par conséquent, la *Jér. délivrée*.

— a grey-hair'd, wither'd, bloody-eyed,
And bloody-handed, ghastly, ghostly thing,
Female in garb, and crown'd upon the brow,
Furrowed with years, yet sneering with the passion
Of vengeance, leering too with that of lust (1).

Ce fantôme ensanglanté, animé en même temps d'un désir de vengeance et d'un amour atroce, rappelle le squelette d'Elvire. Et quand il se jette sur Sardanapale, et « brûle ses lèvres de ses baisers envenimés », il y a encore une ressemblance qui n'est peut-être pas fortuite :

Ay, Myrrha, but the woman,
The female who remain'd, she flew upon me,
And burnt my lips up with her poison'd kisses ;
. she still
Embraced me, While I shrunk from her, as if,
In lieu of her remote descendant, I
Had been the son who slew her for her incest (2).

Finalement, de même que Rodrigue se réveille « en medio a su delirio y agonía », de même que pour Montemar tout devient trouble et confus, le rêve de Sardanapale s'achève dans un chaos indescriptible, qui le dégoûte et l'effraie :

Then — then — a chaos of all loathsome things
Throng'd thick and shapeless : I was dead, yet feeling —
Buried, and raised again — consumed by worms,
Purged by the flames, and wither'd in the air ! (3).

(1) *Sardanapalus*, acte IV, sc. 1.

— un fantôme aux cheveux gris, aux traits ridés, l'œil en feu, la main sanglante, vêtu comme une femme, avec une couronne sur son front sillonné par les ans, mais qui exprimait encore l'ironie cruelle de la vengeance et en même temps les désirs de la volupté.

(2) Oui, Myrrha ; mais la femme... la femme qui restait... elle s'élança sur moi, et brûla mes lèvres de ses baisers envenimés ;

... mais elle ne cessait de m'embrasser, tandis que je cherchais à la fuir avec horreur, comme si, au lieu d'être son descendant éloigné, j'avais été le fils qui la tua pour son inceste.

(3) Ensuite... ensuite... succéda un chaos de choses affreuses, sans corps, et multipliées rapidement. J'étais sans vie, et je sentais... j'étais enseveli, et j'échappais à la mort, consumé par les vers, purifié par les flammes, évanoui dans les airs !

Malgré ces rapprochements, il ne faudrait pas trop insister sur l'influence byronienne dans les derniers vers de l'*Estudiante*. Mais nous croyons que si on l'admet dans ce poème, il est impossible de la nier dans le deuxième Fragment du *Pelayo*, qui aurait donc été composé relativement tard. Ajoutons que dans le *Pelayo*, comme dans *Sardanapale*, il s'agit d'un rêve, dont il n'est pas question dans l'*Estudiante*. Rappelons aussi que la strophe qui décrit la vision de Balthazar se trouve à la fin du premier Fragment, et si elle est vraiment une réminiscence de Byron elle aurait pu être composée postérieurement au reste du Fragment, en même temps que le Fragment II, et en guise d'introduction.

IV

L'INFLUENCE DE VOLTAIRE.

C'est un fragment assez curieux du *Pelayo* que celui qui s'intitule « Cuadro del Hambre ». Il donne une description crue des souffrances d'une ville assiégée, et se distingue des autres parties du poème par son ton réaliste, qui va jusqu'au naturalisme. En songeant à ce passage de *Don Juan* où les naufragés, mourant de faim, tuent et dévorent un de leurs compagnons (1), on pourrait penser que l'inspiration du « Cuadro » est byronienne. Mais l'attitude de Byron est différente de celle d'Espronceda. Elle est légère, moqueuse. Malgré l'horreur de son sujet, le poète anglais a des mots d'esprit qui montrent qu'il ne le prend pas trop au sérieux.

D'ailleurs, il est loin d'être le seul poète qui ait écrit des vers sur le cannibalisme. Le thème est assez répandu. Vigny ne l'emploie-t-il pas dans *Le Déluge*, poème qu'Es-

(1) *Don Juan*, chant II, str. 67-83.

pronceda avait eu l'occasion de lire avant de faire imprimer le *Pelayo* ? Mais nous croyons que la conception du « Cuadro del Hambre » remonte à la jeunesse d'Espronceda, qu'elle dérive en effet de ses lectures entreprises sous la direction de Lista. Dans sa dissertation sur la *Jérusalem délivrée*, Espronceda montre qu'il connaissait aussi la *Henriade*, et, malgré ses critiques, c'est ce poème qu'il semble avoir pris comme modèle.

Dans le dixième Chant (1), Voltaire narre le siège de Paris par Henri IV. C'est un récit plein de détails réalistes, dont nous citerons ceux qui se retrouvent dans le « tableau » d'Espronceda.

Mais lorsqu'enfin les eaux de la Seine captive (2)
Cessèrent d'apporter dans ce vaste séjour
L'ordinaire tribut des moissons d'alentour ;
Quand on vit dans Paris la Faim pâle et cruelle
Montrant déjà la Mort qui marchait après elle ;
Alors on entendit des hurlements affreux ;
Ce superbe Paris fut plein de malheureux
De qui la main tremblante, et la voix affaiblie
Demandaient vainement le soutien de leur vie.

Mas todo en vano fué : bárbaro estrago (3)
mientras el hambre en la ciudad hacía ;
la muerte ya con silencioso amago
señalaba sus víctimas impía.

Viérase alli grabada en los semblantes
la desesperación : triste suspira
y eleva aquél las manos suplicantes.

Le riche souffre comme le pauvre, son argent étant devenu inutile :

Ce n'était plus ces jeux, ces festins et ces fêtes,
Où de myrte et de rose ils couronnaient leurs têtes ;
Où, parmi des plaisirs toujours trop peu goûtés,
Les vins les plus parfaits, les mets les plus vantés,
Sous des lambris dorés qu'habite la Mollesse,
De leurs goûts dédaigneux irritaient la paresse.

(1) Le neuvième dans la première édition, celle de 1723.

(2) *La Henriade*, chant X, v. 210 et suiv.

(3) *El Pelayo*, Frag. V, str. 8-15.

Para mayor martirio les presenta
con recuerdo fatal su fantasía
*los manjares tal vez de la opulenta
mesa que desdeñaron algún día.*

La famine atteint également les vieux et les jeunes :

Le vieillard, dont la faim va terminer les jours ;
Voit son fils au berceau, qui périt sans secours,

.

Ici meurt de rage une famille entière.

Gime el anciano en lecho de tormento,
y, ya sintiendo la cercana muerte,
al hijo tiende el brazo amarillento,
y árido llanto al abrazarle vierte.

.

Tal, clavados los ojos penetrantes,
morir sus hijos y su esposa mira
con risa horrible, y muere recrujiendo
las dientes y las manos retorciendo.

Les assiégés, poussés par la faim, ne reculent pas
devant les moyens les plus répugnantes pour se nour-
rir :

Plus loin, des malheureux, couchés sur la poussière,
Se disputaient encore, à leurs derniers moments,
Les restes odieux des plus vils aliments.
Ces spectres affamés, outrageant la nature,
Vont au sein du tombeau chercher leur nourriture.
Des morts épouvantés les ossements poudreux,
Ainsi qu'un pur froment, sont préparés par eux.

.

On les vit se nourrir des cendres de leurs pères.

Laten en torno entrañas destrozadas
y miembros de cadáveres inmundos,
que forzado del hambre asoladora,
cual como grato pasto los devora.

.

a su padre su misma sangre lleva.

Voltaire invective les prêtres, qui ne souffrent pas de
la faim, leurs greniers ayant été garnis à l'avance. Es-
pronceda ne cherche pas à reproduire ce trait. Il se sou-

vient, par contre, dans trois strophes différentes, de l'histoire de la femme qui, désespérant de la vie de son enfant, le tua pour avoir à manger.

Bien qu'ici la mère ne tue pas son enfant, ces vers :

Busca en la madre cariñoso halago
el tierno infante que en su amor confía,
seco el pecho encontrando : ella le mira,
y horrorizada el rostro de él retira,

rappellent ces autres de Voltaire :

Un enfant lui restait, prêt à périr comme elle ;
Furieuse, elle approche, avec un coutelas,
De ce fils innocent qui lui tendait les bras :

.
Elle tourne vers lui son visage effrayé.

Encore, dans la description d'un fils qui se nourrit du sang de son père, le vers déjà cité :

A su padre su misma sangre lleva

est vraisemblablement une réminiscence de ceci :

Rends-moi le jour, le sang, que t'a donné ta mère.

La troisième fois, c'est un soldat espagnol qui dévore le corps de son frère :

Los ojos con horror, sin movimiento,
ávidos fija sobre el muerto hermano,
y hambriento goza y lo devora, en donde
avaro crê que a los demás se esconde.

(Et, d'un bras que poussait sa faim impitoyable,
Prépare avidement ce repas effroyable.)

Le Fragment se termine par une description saisissante d'une lutte entre un moribond et un oiseau de proie. Elle n'est pas empruntée à Voltaire, et rien ne nous empêche de supposer qu'elle provient de la seule imagination du jeune poète. On se demande toutefois si,

en l'écrivant, il n'a pas eu présent à l'esprit la légende de Prométhée enchaîné, telle qu'il aurait pu la voir représenter dans beaucoup d'œuvres d'art, et notamment au Prado dans le tableau célèbre de Ribera. L'inspiration d'un poète ne vient pas toujours d'une source littéraire.

CHAPITRE III

Le Décor Romantique

(Ossian, Scott)

Le séjour d'Espronceda en Angleterre semblerait à première vue d'une importance capitale dans l'évolution du jeune poète. N'a-t-il pas appris à Londres à admirer les vers mélancoliques d'Ossian, les romans et *ballads* évocateurs de Walter Scott, l'œuvre railleuse de Byron ? Ne s'est-il pas ainsi affranchi de l'influence néo-classique, pour se diriger vers les nouveaux horizons qui venaient de lui être révélés ? Si logique que ce raisonnement puisse paraître, gardons-nous de l'accepter trop facilement. C'est à Londres qu'Espronceda songe à remanier le *Pelayo*, qu'il compose vraisemblablement la *Entrada del Invierno*, *A la Noche*, et *El Pescador*, tous poèmes où le romantisme, et à plus forte raison les modèles anglais, ne sont pour rien. Du reste, un poète espagnol n'avait point besoin de quitter son pays pour subir l'influence anglaise. Déjà, en 1804, Quintana avait fait paraître, dans la revue *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, des traductions d'Ossian. Quelques années plus tard, la vogue d'Ann Radcliffe, de Walter Scott, puis de Byron, parvenait au Continent, et si elle tardait à gagner l'Espagne, elle s'y établissait à partir de 1834 au moyen de traductions et d'articles critiques. Sans avoir voyagé,

ou savoir d'autre langue que la sienne, Espronceda aurait pu connaître les poètes anglais.

Les a-t-il lus dans leurs textes primitifs ? La question est malaisée à trancher. Aucun témoignage décisif n'existe sur ce point. Il est probable que, puisqu'il avait étudié l'anglais à l'école et séjourné à Londres pendant dix-huit mois, cette langue lui était familière. Deux fois dans son œuvre il emploie des citations anglaises (1). Une fois encore il imite le mètre d'un poème de Byron, ce qui suppose une connaissance de l'original (2). Cependant l'influence de Byron s'est exercée relativement tard sur Espronceda. Les poèmes d'inspiration anglaise qui auraient pu être écrits pendant l'exil sont des imitations d'Ossian et de Scott. Ils prennent la forme d'essais poétiques, incomplets et flottants. Le séjour d'Espronceda à Londres a servi, tout au plus, à appeler son attention sur les nouvelles tendances, sans lui faire abandonner du premier coup ses maîtres néo-classiques. Il n'y eut pas de conversion brusque à cette époque : rien qu'une orientation indécise, qui touche le cadre de ses poèmes plutôt que le fond.

C'est ainsi qu'il compose les deux fragments d'*Oscar y Malvina*, imitations avouées du style d'Ossian. Espronceda a su reproduire le ton sombre et mystérieux du « barde » ; il lui a emprunté des noms propres et des épithètes composées comme *armipotente*, *aurirolladas* ; il prend dans Ossian le sujet de *El Combate* (3).

Il fait preuve, cependant, d'originalité dans le choix du sujet du second fragment, *La Despedida*. Ce thème de deux amants qui se séparent pour ne jamais se revoir a préoccupé étrangement l'esprit d'Espronceda. Il forme

(1) En tête d'*Oscar y Malvina*, et de la seconde partie de l'*Estudiante*.

(2) Il s'agit de la *Canción Báquica*, poème composé après la rentrée d'Espronceda en Espagne, V. p. 95 de cette thèse.

(3) Voir à ce sujet : *Modern Language Notes*, janvier 1908 (Article : *Espronceda, Byron, and Ossian*, par P. H. Churchman).

un motif préféré de son œuvre, où il réapparaît plusieurs fois : dans *La Despedida del Patriota Griego*, dans *El Estudiante* (Elvira et Montemar), dans le cinquième chant du *Diablo Mundo* (Adam et la Salada). Il prend une tournure désabusée et cynique dans le *Canto a Teresa*. Or, ce trait ne se retrouve pas chez Ossian.

La lecture d'Ossian a révélé à Espronceda une nouvelle « atmosphère » poétique. Il absorbe facilement cette mélancolie celtique, sauvage et brumeuse comme le paysage écossais, mais douce aussi, car elle ne contient aucune trace d'amertume, de désillusion, ou de révolte. On remarque de même l'absence du sentiment personnel, le rôle effacé de la femme — condamnée à attendre et à pleurer — et un manque du vrai sentiment de la nature. Il n'y a rien ici qui rompe avec la tradition néo-classique. Si le décor naturel a changé, pour devenir plus sombre et plus grandiose, il ne doit rien à l'observation directe. Aux bocages d'une Arcadie toute conventionnelle, Espronceda substitue les montagnes d'une Ecosse non moins conventionnelle pour lui, puisqu'il ne la connaissait pas.

Tout bien considéré, les poèmes ossianiques n'ont pas laissé d'empreinte profonde sur l'œuvre d'Espronceda. Ces « vagos indefinibles sentimientos » étaient étrangers au tempérament de notre poète, porté comme il l'était vers des émotions fortes et nettes. Les pénombres celtiques ne peuvent pas détenir l'Espagnol qui aime la lumière jusque dans ses chagrins les plus intimes.

Les imitations d'Ossian prouvent, cependant, qu'Espronceda était sensible à une des grandes tendances du romantisme, le souci de la couleur locale. Pendant cette première phase de son évolution comme poète romantique, il s'intéresse à tout ce qui est éloigné, soit dans l'espace, soit dans le temps. Ce goût de l'exotique et de l'historique est à la base d'une partie importante de son

œuvre, et nous permet de classer avec les imitations d'Ossian le *Canto del Cruzado*, *La Despedida del patriota griego*, la pièce *Blanca de Borbón*, et, en prose, le roman *Sancho Saldaña*.

Ces quatre dernières œuvres doivent bien plus à l'influence de Walter Scott qu'à celle d'Ossian, mais l'inspiration ne vient jamais libre de mélanges. Ainsi, *Sancho Saldaña* est une combinaison du roman terrifiant et du roman historique. *Blanca de Borbón*, composée à deux ou trois reprises, montre l'influence en même temps du théâtre espagnol du siècle d'or, peut-être celle de Shakespeare, et plus certainement celle du drame romantique français (1).

Le Canto del Cruzado, fragment inachevé d'un poème narratif, ne parut pas dans l'édition de 1840. Une chanson extraite du poème, et intitulée *La Vuelta del Cruzado*, paraît sous une forme remaniée dans les *Páginas Olvidadas*. Le *Canto*, qui contient plusieurs lacunes, semble en être resté à l'état de brouillon. Tel qu'il nous est parvenu, c'est une ébauche poétique qui vacille entre le néo-classicisme et le nouveau « style troubadour ». Inutile d'y chercher des innovations, que ce soit dans le vocabulaire ou dans la forme. Par contre, il y a un essai d'éloignement du néo-classicisme pur dans le choix du sujet (2) et dans l'atmosphère légèrement moyenâgeuse du poème. Un chevalier mystérieux, de retour de la Palestine, approche par une nuit sombre et ora-

(1) Escosura (*Tres Poetas Contemporáneos, discurso leído ante la Academia Española en 1870*) distingue deux manières dans *Blanca de Borbón*. Les deux premiers actes, qui contiennent peu d'éléments étrangers à la tragédie néo-classique, auraient été écrits pendant l'émigration. Les trois derniers, plus romantiques (plus shakespériens, dit Escosura) auraient été composés quelque temps après la rentrée en Espagne. Escosura dit arriver à cette conclusion « en virtud de buenos datos », à part la seule analyse du texte.

(2) Cette histoire d'un templier qui rentre des Croisades est probablement une reminiscence de Walter Scott,

geuse d'un château de Castille, demeure du comte Lozano (1). Sa silhouette noire se détache dans le ciel :

Cual negra fantasma que en forma medrosa
que tímida virgen de noche aterró,
así en la alta cumbre del monte escabrosa
el hombre a caballo veloz pareció.

Arrivé à la porte du château, il est invité à entrer. Dans la grande salle des festins une compagnie de nobles unissent leurs voix à celles d'un troubadour pour chanter des romances. Des harpes ossianiques les accompagnent. Le nouveau-venu, interrogé, refuse de révéler son nom et son histoire. Il reste triste et taciturne. Une discussion s'engage sur les mérites des belles. Chaque chevalier prône la sienne. Mais quand la discussion risque de devenir trop vive, un vieillard propose que le « noble étranger » soit nommé comme juge. Ainsi la question sera tranchée sans coûter du sang. Ici se termine le fragment.

La matière du poème, sans qu'elle soit originale, n'a pas d'analogie dans la première période poétique d'Espronceda. Elle représente une nouvelle étape dans son œuvre, et suppose de nouveaux modèles.

Rattachons au *Canto del Cruzado*, *El Paladin Cautivo* (2) et le court romance *El Hacha del Rey* (3), qui relate une *hazaña* de Richard Cœur de Lion. Tous trois furent vraisemblablement composés vers la même époque.

Une nouvelle source d'inspiration se révèle également dans *La Despedida del patriota griego de la hija del apóstata*. Où Espronceda a-t-il pris le sujet de ce poème, dont l'action se déroule dans un pays qui n'a appelé son attention que cette seule fois ? Il est possible que les œuvres et la mort de Byron lui aient servi d'orientation,

(1) Père de Chimène, dans la légende du *Cid*.

(2) Manuscrits de la Biblioteca Nacional.

(3) Inclus dans les *Páginas Olvidadas*.

bien que le thème exact de la *Despedida* ne se retrouve pas chez le poète anglais.

Un aspect de la *Despedida*, qui a échappé à la critique jusqu'ici, mérite certainement d'être constaté. *La Despedida* contient des analogies évidentes avec la lettre d'Elvira dans la seconde partie de l'*Estudiante de Salamanca*, qu'on a considérée comme un des exemples les plus complets d'imitation byronienne qui soit dans l'œuvre d'Espronceda.

Dans le premier poème un jeune Grec fait ses adieux à la femme qu'il aime ; dans le second une femme délaissée, sur le point de mourir, écrit à son séducteur. Le ton désespéré est le même, et, autant que la différence de situation le permet, les termes employés sont identiques.

Ce : « ¡ ah ! para siempre adiós », qui frappe tellement à la lecture de l'*Estudiante* revient trois fois dans *La Despedida*. Comparons encore les vers hâtifs et comme entrecoupés de sanglots des deux strophes qui suivent :

La Despedida.

¡ Ah ! para siempre adiós... tente... un momento...
un beso nada más... es de amargura...
es el último ¡ oh Dios ! mi sangre hiela...
¡ Ah ! los martirios del infierno nunca
igualaron mi pena y mi agonía.
¡ Terminara la muerte aquí mi angustia
y aún muriera feliz ! mis ojos quema
una lágrima ¡ oh Dios ! y tu la enjugas !

El Estudiante.

Adiós, por siempre adiós : un breve instante
siento de vida, y en mi pecho el fuego
aún arde de mi amor ; mi vista errante
vaga desvanecida... ¡ calma luego,
oh muerte, mi inquietud !... sola... expirante
Amame ; no, perdona : ¡ inútil ruego !
Adiós, adiós ; ¡ tu corazón perdí !
¡ Todo acabó en el mundo para mí !

Le patriote grec, en s'écriant :

Yo te hallaré donde perpetuas dichas
las almas de los ángeles disfrutan,

conçoit un paradis semblable à celui-ci, de l'*Estudiante* :

Y huyó su alma a la mansión dichosa
do los ángeles moran...

Comme Elvira (« Murió de amor la desdichada Elvira »)
la fille de l'apostat meurt de douleur :

Y ella víctima fué de su amargura.

La Despedida n'a rien emprunté directement à l'œuvre de Byron. Avant, donc, de classer la lettre d'Elvira dans l'*Estudiante* comme une traduction géniale de la lettre de Julia (1), il faut se rappeler qu'Espronceda, travaillant en toute indépendance de l'influence byronienne, avait déjà écrit dans une veine analogue.

.

Le même mélange de deux inspirations, différentes mais non opposées, que nous avons vu dans les imitations d'Ossian et dans *El Canto del Cruzado*, réapparaît dans un poème d'une valeur bien supérieure, l'*Himno al Sol*. Cet hymne, dans l'édition de 1840, est imprimé immédiatement à la suite de *El Combate*. Il avait paru antérieurement dans *El Siglo* du 28 janvier 1834 (2), et il fut, que nous sachions, le premier poème qu'Espronceda ait fait imprimer. Il n'est pas possible de fixer la date exacte de la composition, mais le mérite du poème nous oblige à conclure qu'il fut écrit après 1830, et probablement vers la même époque que les poèmes ossianiques.

(1) Don Juan, Canto I, cxcii-cxcvii.

(2) Et encore dans *El Liceo artístico y literario español*, en 1838 (t. I, p. 46).

Une certaine ressemblance entre ce poème et l'hymne au soleil qui se trouve dans *Carthou* a fixé l'attention sur Ossian à l'exclusion d'autres sources possibles. Espronceda emprunte quelques idées à Ossian (1) ; mais tous les éléments essentiels de son poème, la conception, le vocabulaire, dérivent des néo-classiques espagnols.

Le thème était cher à ceux-ci, bien qu'ils le traitassent avec moins de grandeur. La description du soleil qui monte vers son trône dans le zénith, la description du Déluge, et celle de la fin du monde, ont bien des analogies dans leur œuvre.

Dans la seule œuvre de Lista, par exemple, nous

(1) Les principales analogies, notées par Mr Churchman dans l'article que nous avons déjà eu l'occasion de citer (*Modern Language Notes*, janvier 1908) sont celles-ci :

a) Ossian, comme Espronceda, s'adresse au soleil. Tous deux demandent : « Qui saurait t'accompagner dans ton cours ? »

Who can be a companion of thy course,	Ojalá que mi acento poderoso
	 Oh sol ! a ti llegara
	y en medio de tu curso te parara.

b) Ossian dit que le soleil est immuable et éternel, à côté de toute autre chose dans la nature, et il ajoute : « Lorsque le monde est sombre de tempêtes, le soleil se montre d'entre les nuages dans sa beauté, et se rit de l'orage. »

Pour Espronceda le soleil est plus ancien que le monde. Combien de siècles il a vu surgir et retomber au néant ! Pendant le Déluge, quand le monde entier fut secoué, le soleil « dressait au-dessus de la tempête son trône voilé de ténèbres, et brillait en paix sur d'autres mondes ».

c) Mais, se demandent les deux poètes, le soleil est-il vraiment éternel ?

But thou art, perhaps, like me, for a season; thy years will have an end.	¿Y habrás de ser eterno, inextinguible?... no ; que también la muerte si de lejos te sigue no menos anhelante te persigue.
---	---

d) Un jour le soleil ne se lèvera plus :

Thou shalt sleep in the clouds, careless of the voice of morning.	En tinieblas sin fin tu lumbre pura entonces morirá...
--	---

e) Et puisque le soleil doit mourir, tous deux l'exhortent à jouir de sa jeunesse :

Exult then, o sun ! in the strength of thy youth ! Age is dark and unlovely...	Goza tu juventud y tu hermosura, ¡ Oh Sol !...
--	---

f) Il y a encore une analogie entre ces images :

Whether thy yellow hair floats on the eastern clouds, or thou tremblest at the gates of the west...	De los dorados límites de Oriente ...al término sombrado de Occidente las orlas de tu ardiente vestidura tiendes en pompa... et : y tu rica encendida cabellera.
--	---

retrouvons presque toutes les images qu'Espronceda emploie dans *Al Sol*. Ainsi, *El Mediodía* offre plusieurs analogies significatives.

El Mediodía.

¡ Cuan sereno esplendor el sol hermoso
derrama por la esfera !

.. Venció su rayo
la niebla oscura..

Y triunfador a la celeste cumbre
cual monarca glorioso,
asciende al trono de su vasto imperio :

Allí su hoguera inextinguible vierte
...en inmensos raudales
luz y vida a los orbes celestiales.

Salve, benigna luz ; celeste llama
que el hombre animas, salve ¡

...ya de sus fuegos
el sol ardiente inunda
la dorada mansión del Mediodía.

Al Sol.

Y el mundo bañas en tu lumbre pura,
al rayo vencedor que los deslumbra...

Tranquilo subes del zenit dorado
al regio trono en la mitad del cielo.

.....
monarca poderoso, dominando.

¿ Y habrás de ser eterno, inextinguible,
sin que nunca jamás tu inmensa hoguera...

y, alma y vida del mundo,
tu disco en paz majestuoso envía
plácido ardor fecundo...

De los dorados límites de Oriente...
las orlas de tu ardiente vestidura
tiendes en pompa...

Une idylle de Lista, *La tempestad*, a pu servir de modèle à la description du Déluge dans *Al Sol* :

La Tempestad.

¡ Cuál silba en el otero
el aquilón furioso !

¿ Por qué a crecer mi pena
bramó la tempestad ?

no calla el ronco trueno. Cuál retumba
en la lejana cumbre...

¡ Cuál despiden los cielos
mares crecidos de violenta lluvia !

Al Sol.

y al furor de Aquilón desaparecen.

bramo la tempestad...

...retumbó en torno
el ronco trueno...

cuando las aguas por Jehová lanzadas,
...y a mares por los vientos despeñadas...

Le soleil de Lista dissipe l'orage, comme celui d'Es-
pronceda triomphe du Déluge.

Mas ya del oriente
abres la áurea puerta
...ya cesan los truenos,
huyen las tinieblas.

y entonces tú, como señor del mudo,
sobre la tempestad tu trono alzas,
vestido de tinieblas...

Citons pour une description analogue d'un orage *La Tempestad y el asilo*, également de Lista, et *La Concepción de Nuestra Señora*, parmi ses poésies sacrées. Ce dernier poème décrit la victoire de Jehovah sur les puissances des ténèbres.

Pour la fin du monde, rapprochons des derniers vers de l'*Himno al Sol* cet extrait de *A Eutimio, en la muerte de su madre* :

Un tiempo será, mi Eutimio,
que el orbe estallando cruja,
y entre piélagos de fuego
cielos y tierras se hundan.
El sol yacerá apagado,
caerá deshecha la luna,
y en la confusión primera
se abismará la natura.

¡ Oh sol ! que cuando el pavoroso día
llegue que el orbe estalle y se desprenda
de la potente mano
del padre soberano,
y allá a la eternidad también descendiendo,
deshecho en mil pedazos, destrozado,
y en piélagos de fuego
evuelto para siempre y sepultado...
en tinieblas sin fin tu llama pura
entonces morirá :

A l'égal d'autres poètes néo-classiques, Meléndez Valdés écrit une ode au soleil. Son poème *La Presencia de Dios* accuse un esprit panthéiste bien plus complet que celui du *Himno al Sol* :

...Y el sol que en la alta cima
del cielo ardiendo el universo anima,
me claman que en la llama
brillas del sol...
y que el monte encumbrado
te ofrece un trono en su elevada cima :

En effet, l'*Himno al Sol*, poème notable par l'élévation de la pensée et la noblesse du style, n'en est pas moins plein d'expressions consacrées par les poètes de Salamanque et de Séville. Une image frappante comme

los ejes de diamante de la tierra

n'est qu'un écho de « los ejes diamantinos » de Lista (*La Concepción de Nuestra Señora*), ou bien de ces vers de Reinoso.:

... los quicios de diamante
sobre que el mundo con perenne vuelo
rueda en giro sonante...

Et que dire de *bosque umbrío, zenit dorado, rayo vencedor, celeste cumbre, ronco trueno* ? Faisons une part aussi large qu'on voudra à l'influence ossianique, mais constatons qu'Espronceda a traité le sujet d'une façon foncièrement espagnole, se tenant dans l'exécution à la tradition des néo-classiques, et s'approchant, à travers ceux-ci, des rythmes sonores d'Herrera.

En résumé, nous pouvons dire que les poèmes traités dans ce chapitre marquent une étape de transition. La couleur locale commence à jouer un rôle. De nouveaux sujets se présentent à l'imagination du poète. Une note plaintive se fait entendre de temps à autre. Mais le fond romantique manque : point de scepticisme ni de vrai *desengaño*, pas de sentiments de révolte. La note personnelle est absente. Dans *Al Sol*, par exemple, le poète commence par parler de lui-même, mais bientôt il s'oublie dans son sujet. L'amour est relégué au second plan. A peine si, dans *Oscar y Malvina* et *La Despedida del patriota griego*, on le devine comme un sentiment mélancolique et doux. Il faudra qu'Espronceda subisse d'autres influences avant de trouver sa voie comme poète romantique.

CHAPITRE IV

La Pensée romantique. Les *Canciones*

(L'influence française)

Dans l'édition des *Poesías* de 1840 — la seule qui ait paru du vivant de l'auteur — se trouve un groupe de six *canciones*. La première, *La Cautiva* (1), extraite du roman *Sancho Saldaña*, ne nous offre rien de remarquable ni dans le fond ni dans la forme. A sa suite viennent les cinq *Canciones* proprement dites :

La Canción del Pirata
El Canto del Cosaco
El Mendigo
El Reo de Muerte
El Verdugo.

Espronceda (ou bien ses amis chargés de rédiger le recueil), a certainement reconnu que ces cinq poèmes sont étroitement apparentés ; ils marquent, en effet, une nouvelle étape dans son développement poétique.

(1) Ecrite dans une forme traditionnelle, et terminée avant mars 1834 (date de la parution de *Sancho Saldaña*), *La Cautiva* se rattache par le ton et par le décor au *Canto del Cruzado*. A remarquer qu'elle contient la situation chère à Espronceda d'une femme abandonnée par son amant et condamnée à mourir de chagrin. Zoraida, cependant, réagit contre ses malheurs, et réclame vengeance contre le perfide.

On serait tenté de rapprocher de ce poème *La Captive* de V. Hugo (*Les Orientales*). Mais la ressemblance est trop mince pour rien prouver. La captive de Hugo n'a pas été trahie. Elle n'est guère malheureuse, car elle arrive à aimer le pays qui contient sa prison.

Si jusque-là son œuvre était restée dans la voie tracée par Lista et par Valdés, les *Canciones*, par contre, sont animées par un souffle de révolte, par un esprit d'anarchie sociale et morale, qui proviennent clairement de l'idéologie romantique.

Les idées prédominantes des *Canciones* sont : le mépris de l'ordre social et l'affirmation des droits de l'individu ; le mépris de la civilisation européenne (*El Cosaco*) ; l'amour de la liberté, et l'esprit humanitaire dérivé à l'origine des philosophes du XVIII^e siècle et transmis à la nouvelle génération romantique par Victor Hugo et Béranger.

Seul ce dernier principe aurait pu être accueilli avec quelque enthousiasme par les anciens maîtres d'Espronceda ; et là encore la forme de l'exposition était propre à soulever tout de suite des protestations. Espronceda épouse la cause des indigents, des « hors la loi », non point pour proposer des réformes utiles, mais plutôt pour s'attaquer à tout ce qui sent l'ordre établi. Son cynisme impitoyable s'accorde mal du libéralisme prudent de Lista. L'attitude de celui-ci envers l'état d'esprit représenté par les *Canciones* trouve sa meilleure expression dans le compte rendu qu'il fit du recueil de 1840. Après avoir prodigué ses éloges au romance *A la Noche*, et approuvé, en les classant ensemble, *El Pirata*, *La Cautiva*, et *El Pescador*, il observe que *El Cosaco* et *El Mendigo* « son singulares por el giro y los pensamientos, aunque bastante incorrectos ». *El Reo de Muerte* et *El Verdugo* lui paraissent franchement mauvais, « muy débiles en la elocuencia y en los pensamientos ».

En lisant entre les lignes du compte rendu de Lista, on voit que, pour lui, le pire défaut des *Canciones* est leur mauvais goût. Par égard pour son ancien protégé, il n'a pas usé de ce mot.

A part les idées d'anarchie sociale qui l'ont certaine-

ment frappé dès la première lecture (1), Lista trouva, dans *El Verdugo* et *El Mendigo*, un esprit réaliste foncièrement opposé aux tendances littéraires de l'école de Salamanque.

Le bourreau qui s'écrie :

El tormento que quiebra los huesos
y del reo el histérico ¡ ay !
y el crujir de los nervios rompidos
... son mi placer,

le vagabond qui prend un plaisir cynique à s'approcher d'une belle luxueusement habillée et parfumée, en disant :

y me gozo
cuando aspira
mi punzante
mal olor,

ne sont pas des personnages des drames nobles ni des idylles pastorales dont Espronceda fait la satire dans *El Pastor Clasiquino* (2). Ceux-ci habitaient un monde éloigné de la réalité. Ceux d'Espronceda vivent entourés de choses matérielles. De l'avis des néo-classiques, Espronceda faisait plus que décrire le monde tel qu'il est. Il outrait la vérité pour rechercher des laideurs et des obscénités, qu'il offrait au lecteur sans les draper du moindre voile poétique. Les compositions qui en résultaient déplaisaient spécialement à ceux qui croyaient que la mission de la littérature est d'embellir les choses.

(1) On aurait tort de croire que ces idées fussent absolument celles de l'auteur. Espronceda crée des personnages typiques et les laisse parler, sans que ce soit lui qui s'exprime par leur bouche. Ici, comme dans certains passages du *Diablo Mundo*, il faut faire la part de l'exagération poétique et de l'influence des modèles étrangers.

(2) Publié dans *El Artista* (t. I, p. 251) au cours de l'année 1835. Dans cette satire en prose Espronceda malmène cruellement ses anciens maîtres, dans des termes qui ne laissent pas douter que la rupture ne fût complète, du moins à ce moment.

M. Le Gentil a donné le texte intégral de cette satire dans ses *Revue littéraire de l'Espagne pendant la première moitié du XIX^e siècle*.

Le ton réaliste des *Canciones*, plus fortement peut-être que leur esprit anarchique, marque une divergence irréconciliable entre Espronceda et les néo-classiques. C'est un trait qui reparaitra dans l'œuvre postérieure du poète, notamment dans les scènes picaresques du *Diablo Mundo*. Mais jamais il ne se manifeste aussi clairement que dans *El Verdugo* et *El Mendigo*. Ce n'est pas, à vrai dire, un trait romantique. On se demande de quelle source Espronceda s'est inspiré, lui qui, même dans ses dernières compositions, et malgré son prétendu *desengaño*, conservait l'habitude de voir la vie à travers le cristal de son tempérament poétique.

L'inspiration n'est certainement pas byronienne. Byron évite de tracer ces tableaux dont la minutie des détails aurait semblé pour lui une préoccupation vulgaire. Lorsqu'il ne peut pas s'exalter devant son sujet, il le raille. Incapable de décrire, ou de s'inspirer directement, des phénomènes matériels, il use d'une veine humoristique où la veine lyrique ne sied plus. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, qu'il traite les souffrances des naufragés dans *Don Juan*.

La source du réalisme d'Espronceda est encore moins dans les grands romantiques français. Où trouver dans les œuvres de Lamartine et de Vigny un trait analogue à l'acharnement du Bourreau sur le corps de sa victime, à la basse jouissance du Mendiant, voire à la joie féroce du Cosaque, qui souhaite pour l'Europe que

Sangrienta charca sus campiñas sean,
de los grajos su ejército festín.

Victor Hugo, bien qu'il chantât la vie des humbles, et qu'il eût en quelque sorte le goût du monstrueux, n'était pas, même en prose, réaliste à la manière d'Espronceda. Vigny, Hugo, de même que Béranger, influèrent plus ou moins sur les *Canciones*. Mais leur

influence se manifeste sous d'autres formes que celles que nous considérons maintenant.

Nous avons déjà remarqué l'existence de tendances réalistes dans cette partie du *Pelayo* qui s'intitule le *Cuadro del Hambre*, et dont le modèle est Voltaire. Quand Espronceda se met à écrire les *Canciones*, il a lu en outre les *Soirées de Saint-Pétersbourg* de Joseph de Maistre, et les *Iambes* d'Auguste Barbier.

L'influence du premier auteur se borne au seul poème *El Verdugo* ; là, elle est forte, peu discutable, et à la base de la veine réaliste. L'influence de Barbier, par contre, est plus largement répandue. D'aucun poème du groupe on ne peut dire que Barbier y ait exercé une influence définitive. Cependant Barbier est sans contredit le modèle d'au moins un poème qu'Espronceda composa plus tard (1), et nous retrouvons comme un écho de son style dans tout le groupe des *Canciones*. Seul à l'époque il donnait cette note brutale et désespérée ; il étalait son mépris pour la foule stupide et corrompue ; il cherchait le mot le plus fort pour les scènes de violence et de luxure qui étaient le sujet préféré de sa plume. Les *Iambes* parurent en 1831, date à laquelle nous ramènent toutes les indications d'influence française dans les *Canciones*. Il est probable qu'Espronceda a lu les *Iambes* peu de temps après leur parution, et que sans cette lecture il manquerait quelque chose de leur caractère mâle aux *Canciones*.

Ajoutons que les éléments réalistes de celles-ci n'ont rien qui choque les traditions de la littérature espagnole, non point celles des néo-classiques, mais celles qui sont à la base du roman picaresque, des *sainetes*, de toutes

(1) *Al dos de Mayo* (composé en 1840). *A Jarifa* et certains passages du *Diablo Mundo* auraient emprunté également quelques éléments aux *Iambes*.

ces œuvres faites d'observation directe de la vie, et douées d'une riche saveur populaire.

Les *Canciones*, tout en devant beaucoup à la littérature française, restent, dans l'essentiel, très espagnoles. Ce mélange du lyrisme et du réalisme est rare dans la poésie française et anglaise (1). Dans l'œuvre d'Espronceda il marque un retour vers la littérature nationale qui mérite d'être constaté.

Quant à la forme des *Canciones*, elle était aussi nouvelle que la pensée dans l'Espagne de l'époque. Les néo-classiques avaient écrit dans les formes consacrées, le romance, la letrilla, la silva, le sonnet, l'octave royale. Espronceda, dans *El Pirata*, *El Mendigo*, et *El Verdugo*, introduit des rythmes jusque-là inconnus. Il varie le mètre avec art plusieurs fois dans le même poème, et le premier en Espagne fait valoir le vers très court.

Ces procédés sont bien romantiques. Si aucun poète espagnol n'avait devancé Espronceda dans cette voie, Victor Hugo en France avait recherché les mêmes effets métriques dans les *Orientales*. Il est très probable que celles-ci ont influé sur l'œuvre d'Espronceda, non seulement dans les *Canciones*, mais également dans *El Estudiante*, et plus fortement encore dans l'Introduction du *Diablo Mundo*.

Si les cinq *Canciones* forment un groupe homogène dans la pensée et dans la forme, la date de composition semble les unir également. A première vue, toutes les cinq auraient été composées vers 1831, car elles reflètent précisément les influences qu'un étranger intelligent, vivant à Paris entre 1829 et 1833, aurait pu subir.

En 1829, Béranger, nouvellement sorti de prison, était au comble de sa popularité. Ses chansons couraient

(1) Cela diffère de la juxtaposition du tragique et du bouffon qu'on trouve, par exemple, dans Shakespeare.

les rues et les cafés. Quiconque voulait les lire pouvait acheter un des nombreux recueils déjà parus, dont le dernier en 1828. La Révolution de Juillet, œuvre de ce peuple que Béranger représentait, vint encore accroître la vogue du chansonnier. En 1829, également, parut une édition des *Poèmes* de Vigny qui contenait *La frégate « la Sérieuse »*, et au cours de cette même année V. Hugo publia les *Orientales* et — anonymement — *le Dernier Jour d'un Condamné*. Un débat à la Chambre en octobre 1830 sur l'abolition de la peine de mort, qui suscita un gros intérêt populaire, contribua sans doute à faire connaître la nouvelle de Hugo. Le *Dernier Jour* fut réimprimé dans les premiers mois de 1832, avec une préface signée par l'auteur.

Les *Iambes* de Barbier datent de 1831.

La lutte pour la libération de la Pologne, entamée à la fin de novembre 1830, ne tarda pas à devenir un sujet d'actualité à Paris. La résistance héroïque des Polonais, qui ne prit fin qu'en septembre 1831, excita de vives sympathies dans le public parisien. L'intérêt fut rehaussé par la possibilité d'une intervention française.

Ces événements et ces œuvres ont laissé chacun leur empreinte sur le groupe des *Canciones*. Il serait donc naturel de conclure que celles-ci furent composées pendant le séjour d'Espronceda à Paris. D'autres indices, cependant, font douter que la date de composition remonte beaucoup plus loin que 1835 ou la fin de 1834.

El Pirata, *El Mendigo*, et *El Verdugo* paraissent pour la première fois dans des revues en 1835 : le premier poème en janvier ou février (1), les deux autres en septembre (2). La parution du *Reo de Muerte* n'a pu être

(1) Dans *El Artista*. Les numéros conservés ne portent pas de date, mais, comme on le sait, cette revue commença à paraître en janvier 1835. *El Pirata*, qui se trouve à la page 43 du premier tome, a dû donc paraître dans les débuts de l'année.

(2) Dans *La Revista Española*, numéros du 6 et 19 sept. 1835.

constatée avant 1837 (1), mais le témoignage de Larra nous prouve que le poème circulait en manuscrit en mars 1835. Dans *La Revista Española* de ce mois, Larra fait insérer son article *Un reo de Muerte*, et fait allusion au refrain du poème d'Espronceda en ces termes : « ... el fatídico grito que uno de nuestro amigos *acaba de poner* atinadísimamente por estribillo a un trozo de poesía romántica ». Ceci indiquerait que *El Reo de Muerte* sortait à l'époque des mains de l'auteur.

Quant au *Canto del Cosaco*, il ne figure pas dans les revues connues, et il est possible qu'il fût imprimé pour la première fois dans l'édition de 1840.

La date de la parution dans les revues des autres *Canciones* est significative. Si Espronceda les avait rapportées de l'exil, déjà rédigées dans leur forme définitive, il avait toute occasion de les donner au public plus tôt. Il était un des fondateurs-rédacteurs du *Siglo*, dont le premier numéro parut en janvier 1834, et où il inséra l'*Himno al Sol* (2) et plusieurs articles politiques et littéraires. Depuis le commencement de 1834 jusqu'au 25 juillet, date où il fut détenu par suite de ses articles contre le gouvernement, il resta à Madrid en pleine activité littéraire. Les pages d'au moins une revue lui étaient ouvertes. Il cherchait à se faire connaître du public. Il ne s'était pas montré timide en face de ses adversaires politiques. Est-il vraisemblable qu'un scrupule littéraire l'eût empêché de publier les *Canciones* dans le cas où il les aurait terminées ?

Ces considérations, jointes aux réminiscences françaises — ou, pour mieux dire, parisiennes — qui se trouvent dans les *Canciones* nous portent à conclure que les poèmes furent conçus, et peut-être ébauchés,

(1) Dans *El Español*.

(2) Le 28 janvier 1834.

à Paris, mais que la mise au point fut faite quelque temps après la rentrée d'Espronceda en Espagne.

Dans l'ordre chronologique, donc, nous plaçons les *Canciones* après les imitations d'Ossian et l'*Himno al Sol*. Le poète avait complété *Sancho Saldaña*. Il avait fait représenter la comédie *Ni el tío ni el sobrino*, écrite en collaboration avec Antonio Ros de Olano (1). Il est probable qu'il avait terminé également sa tragédie *Blanca de Borbón* (2). Vers la même époque (1834-1835) Espronceda avait peut-être déjà sur le métier *El Estudiante de Salamanca*. Il est peu probable qu'il l'eût terminé, car le texte de ce poème nous incline à le considérer comme postérieur aux *Canciones*.

Nous passerons maintenant à un examen plus détaillé de chaque poème du groupe.

I

CANCIÓN DEL PIRATA.

Il y a deux sources possibles de ce poème : *The Corsair* de Byron, poème narratif en trois chants, et *La frégate « la Sérieuse »* d'Alfred de Vigny.

Dans *The Corsair*, Byron prend comme héros un autre de ces hommes fatals, vivant à l'écart de la foule, poursuivi par une étrange destinée qui le condamne au malheur en même temps qu'elle l'exalte. Conrad,

That man of loneliness and mystery,
Scarce seen to smile and seldom heard to sigh ;
Whose name appals the fiercest of his crew,

aime la vie de corsaire parce que les vastes espaces de la mer sont comme l'image de la liberté d'âme qu'il recher-

(1) Première : le 25 avril 1834.

(2) V. p. 54 de cette thèse.

che. En mer il se sent chez lui. Là il est le roi absolu d'un empire sans bornes. Il aime la mer aussi pour ses dangers, et il méprise les faibles qui restent à terre et qui meurent lâchement dans leur lit, minés par des maladies. Tout ce qu'il redoute de la mort, c'est qu'elle pourra être plus ennuyeuse que le repos ; tout ce qu'il souhaite en mourant, c'est d'entraîner ses ennemis avec lui.

Ces sentiments sont exprimés dans la première strophe du *Corsair*, et « ils font écho », comme le remarque Mr Churchman (1), « dans tout le poème d'Espronceda ». Nous donnons ci-dessous les principales analogies entre les deux textes :

The Corsair.

Far as the breeze can bear, the billows foam,
Survey our empire, and behold our home !
These are our realms, no limits to their sway —
Our flag the sceptre all who meet obey.

No dread of death if with us die our foes —
Save that it seems even duller than repose :
Come when it will — we snatch the life of life —
When lost — what reck's it but disease or strife ?

El Pirata.

Mi ley la fuerza del viento,
mi única patria la mar,
... que yo tengo aquí por mío
cuanto abarca el mar bravío,
a quien nadie impuso leyes.

Y si caigo,
¿ Qué es la vida ?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo,
como un bravo
sacudí.

(1) Dans *Byron and Espronceda*.

Mr Churchman a remarqué que la *Canción del Pirata* contient une des rares notes qu'Espronceda ait mises dans son œuvre. Espronceda explique le mot *Stambul* dans le texte comme étant « le nom que les Turcs donnent à Constantinople ». Byron, dans son poème *Maid of Athens*, donne une pareille explication de *Istambol*.

Il y a, résume Mr Churchman, une certaine ressemblance entre les idées des deux poèmes : l'amour de la liberté, l'intrépidité du pirate, son mépris de ses ennemis et de la mort, son esprit de révolte.

« Mais la gaîté du *pirata* offre un contraste à la mélancolie du *corsair*. Celui-ci représente Byron comme il s'imaginait être, et celui-là le poète espagnol moins porté à la mélancolie ».

Cette différence entre le ton des deux poèmes est indéniable. Et quand on les examine de plus près, les analogies paraissent bien moins concluantes. Le *pirata* d'Espronceda contemple avec pitié les rois qui partent « en guerre féroce » pour une parcelle de terre quand ils pourraient posséder tout l'océan ; le *corsair* de Byron méprise les « terriens » parce qu'ils mènent une vie indolente et molle. Le *corsair* a sur la mort des réflexions philosophiques auxquelles le *pirata* ne prétend pas. La *Canción del Pirata* contient en revanche un éloge du navire corsaire, des vantardises et des menaces à l'adresse des ennemis du pirate, et la description d'une tempête qui ne fait que bercer le vrai marin. Tous ces traits sont absents du poème anglais.

Il ne faut pas non plus chercher une analogie dans la forme des deux poèmes. Byron emploie sans variation le couplet décasyllabique, le mètre héroïque de Dryden et de Pope. Rien, par conséquent, de plus classique. Espronceda, au contraire, écrit en vers libres. Comme toutes les *Canciones*, exception faite du *Verdugo*, *El Pirata* possède un refrain, procédé fréquent, il est vrai,

dans la poésie anglaise, mais non pas dans l'œuvre de Byron. Il serait déplacé dans un poème narratif comme *The Corsair*, et même dans ses chansons Byron ne l'emploie pas.

Par contre, plusieurs poèmes de Vigny contiennent une sorte de refrain. *La frégate* « *la Sérieuse* » est de ce nombre. Ici Vigny écrit librement quant à la rime, bien qu'il ne varie pas le mètre. Il met ses vers dans la bouche d'un vieux capitaine de marine, qui, sans être corsaire, ressemble par plus d'un côté au *pirata*. Ayant perdu sa frégate à la bataille d'Aboukir, il est condamné à vivre sur un ponton, où il cause avec d'autres marins, et fait l'éloge de son navire :

Qu'elle était belle, ma Frégate,
Lorsqu'elle voguait dans le vent !

Comparons à ces deux vers, qui reviennent plusieurs fois dans le poème de Vigny, le refrain de la *Canción del Pirata* :

Que es mi barco mi tesoro.

La première strophe de *La frégate*, comme celle de la *Canción*, est consacrée à la description du vaisseau.

Une de ses qualités est de voguer vite :

Dix fois plus vive qu'un pirate,
En cent jours du Havre à Surate,
Elle nous emporta souvent.

viento en popa a toda vela
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín :

Les deux capitaines énumèrent leurs canons

Sa quille mince, longue et plate,
Portait deux bandes d'écarlate
Sur vingt-quatre canons cachés.

con diez cañones por banda...

Il y a une certaine analogie entre ces vers : Le capitaine de la Frégate, en arrivant à Gênes, voit

Le bleu, le blanc, l'écarlate
De cent mâts nationaux.

Le *pirata* se vante ainsi : Y han rendido / sus pendones / cien naciones / a mis pies.

Tous deux considèrent leur navire comme un être humain :

Moi, de sa poupe hautaine,
Je ne m'absentais jamais,
Car étant son capitaine,
Comme un enfant je l'aimais.

Navega, velero mío,
sin temor,
que ni enemigo navío
ni tormenta, ni bonanza
tu rumbo a torcer alcanza,
ni a sujetar tu valor.

Tous deux, également, dédaignent la terre et ne souhaitent d'autre patrie que l'océan :

Sans famille et solitaire,
Je ne connais pas la terre,
Et la vois avec chagrin.

Que es mi Dios la libertad,
mi ley la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

Enfin, le thème de toute la *Canción del Pirata* se trouve résumé dans cette strophe de *La frégate* qui commence :

Mon banc de quart est mon trône,
J'y règne plus que les rois...

A tous les points de vue, *El Pirata* a plus d'analogies avec le poème français qu'avec le poème anglais. Nous sommes libres de voir l'influence de Byron sur la con-

ception du personnage du *pirata*, mais rien dans la *Canción* ne suppose une connaissance directe du texte de *The Corsair*. Le texte de *La frégate*, par contre, offre assez de ressemblances avec la *Canción* pour faire penser qu'Espronceda l'a lu et retenu avant d'écrire son poème.

II

CANTO DEL COSACO.

Les vers :

La gloria de Polonia y sus blasones
en sangre y humo convertidos ved

semblent rattacher ce poème à l'année 1831, où la Pologne luttait pour sa liberté menacée par les Romannoff. La résistance polonaise éveilla, comme nous l'avons vu, un vif intérêt chez le public parisien, qui venait lui-même de chasser un roi tyrannique. Une souscription fut ouverte, et un régiment international fut enrôlé dans le but de seconder le mouvement de libération. Le régiment ne partit pas, mais la légende veut qu'Espronceda portât son nom sur la liste.

Cet intérêt général se refléta dans la littérature. Des poètes français faisaient allusion, directement ou indirectement, à l'invasion de la Pologne et au siège de Varsovie. Ils représentaient volontiers la Russie sous la forme d'un cosaque, descendant spirituel des Huns, fondant sur l'Europe affaiblie et trop civilisée. Des réminiscences de l'occupation de Paris par les alliés en 1814 et 1815 venaient se mêler à cette conception d'un géant barbare surgissant d'un Orient nébuleux pour renverser les systèmes surannés de l'Occident. Il est malaisé de dire qui le premier a évoqué son image. V. Hugo, dans le

dernier poème des *Feuilles d'Automne* (*Amis, un dernier mot !* poème daté de novembre 1831) écrit ces vers :

Quand un Cosaque affreux que la rage transporte,
Viole Varsovie échevelée et morte...

Barbier consacre un poème des *Iambes* (1831) au siège de Varsovie : |

Mère ! il était une ville fameuse :
Avec le Hun j'ai franchi ses détours...

Dans *L'Idole* également il parle du Hun et du Cosaque, envahisseurs de la France.

Au mois de juillet Béranger publie *Poniatowski* (« Rien qu'une main, Français, je suis sauvé ! ») poème qui se vendait « au profit du comité polonais », présidé par Lafayette. Enfin, un autre poème de Béranger, *Le Cosaque*, est consacré tout entier à la description de l'envahisseur russe tel que les romantiques se le figuraient. Dans le poème de Béranger Espronceda a largement puisé, bien que ce ne soit pas la source unique du sien. Résumons les analogies les plus importantes entre le *Canto del Cosaco* et *Le Cosaque*.

Dans la forme : les deux poèmes consistent en des strophes de huit vers divisés par la rime en deux quatrains. Tous deux ont un refrain, qui dans *Le Cosaque* est de deux vers seulement et fait partie de la strophe, et dans *El Cosaco* se compose de quatre vers qui suivent les huit vers de la strophe proprement dite.

Dans la pensée : le refrain du *Cosaque* :

Hennis d'orgueil, ô mon coursier fidèle,
Et foule aux pieds les peuples et les rois !

a son semblable dans ces vers :

Nuestros nobles caballos relinchando
regias habitaciones morarán.

Le Cosaque promet à son coursier qu'il pénétrera de nouveau en la capitale de la civilisation occidentale :

Viens reposer dans l'asile des arts.
Retourne boire à la Seine rebelle,
Où, tout sanglant, tu t'es lavé deux fois.

Le *Cosaco* d'Espronceda rappelle à ses compagnons comment leurs pères ont déjà pillé Rome :

Nuestros padres un tiempo caminaron
hasta llegar a una imperial ciudad ;
un sol más puro es fama que encontraron,
y palacios de oro y cristal.
Vadearon el Tíbre sus bridones...

Le Cosaque s'écrie :

J'ai vu d'un géant un fantôme immense
Sur nos bivacs fixer un œil ardent.
Il s'écriait : Mon règne recommence !
Et de sa hache il montrait l'occident.
Du roi des Huns c'était l'ombre immortelle :
Fils d'Attila, j'obéis à sa voix.

Espronceda cite en tête de son poème les « Paroles d'Attila », et son Cosaque, à l'égal de celui de Béranger, se sent animé par les ombres des anciens Huns :

¿ No veis entre la niebla aparecerse
visiones mil que el parabién nos dan ?

Finalement, l'idée de l'Europe caduque et sans défense, étalée avec ses richesses devant le Cosaque triomphant, idée exprimée deux fois par Béranger, forme comme le motif du poème d'Espronceda.

La vieille Europe a perdu ses remparts.

Y nuestra madres nos verán triunfantes,
y a esa caduca Europa a nuestros pies.

et encore :

Tout cet éclat dont l'Europe est si fière,
Tout ce savoir qui ne la défend pas,
S'engloutira dans des flots de poussière

Qu'autour de moi vont soulever tes pas.
Efface, efface, en ta course nouvelle
Temples, palais, mœurs, souvenirs et lois.

¡ Hurra ! a caballo, hijos de la niebla !
Suelta la rienda, a combatir volad :
¿ Veis esas tierras fértiles ? Las puebla
gente opulenta, afeminada ya.
Casas, palacios, campos y jardines,
todo es hermoso y refulgente allí.

Si l'inspiration principale du *Canto del Cosaco* vient de Béranger, le poème contient également plusieurs réminiscences de Barbier.

Ce mot « Hurra ! », cri de guerre et de triomphe qui revient constamment dans *El Cosaco*, est répété de la même façon dans *Varsovie*, où la Guerre parle à la Mort :

Hourra ! hourra ! j'ai courbé la rebelle,
J'ai largement lavé mon vieil affront,
J'ai vu des morts à hauteur de ma selle ;
Hourra ! j'ai mis les deux pieds sur son front.

Non seulement le poème de *Varsovie* s'inspire des mêmes événements que le *Canto del Cosaco*, mais son ton féroce et précipité ressemble étrangement à celui du poème espagnol. Nous laissons pour un autre chapitre les analogies qui rattachent *Al Dos de Mayo* à *L'Idole*, mais il est probable qu'Espronceda avait déjà lu ce dernier poème avant d'écrire dans *El Cosaco* :

¡ Hurra ! Volad a hartar nuestros deseos :
las más hermosas nos darán su amor,
y no hallarán nuestros semblantes feos,
que siempre brilla hermoso el vencedor.

(J'ai vu, jeunes Français, ignobles libertines,
Nos femmes, belles d'impudeur,
Aux regards d'un cosaque étaler leurs poitrines,
Et s'enivrer de son odeur.

L'Idole.

Ainsi, Béranger en premier lieu, Barbier en second, fournissent la principale inspiration du *Canto del Cosaco*. Cette inspiration n'empêche pas que le poème espagnol ne soit dans une grande mesure original. Barbier ne trace pas de portrait du Cosaque. Son influence s'est exercée d'une façon plus générale. Espronceda, imbu de l'atmosphère de l'œuvre de Barbier, se souvenant en outre de quelques traits éparpillés de cette œuvre, a conçu ensuite, et admirablement rendu, le personnage du Cosaque. Béranger, en faisant une description complète du Cosaque, offre un modèle plus précis ; mais sa conception est, à notre avis, inférieure à celle d'Espronceda. Notamment, il ne marque pas le contraste entre l'homme du nord, habitué à une vie austère et à un climat rigoureux, et l'habitant efféminé des pays fertiles et chauds de l'Europe. Son Cosaque est un sauvage poétique ; celui d'Espronceda est un vrai barbare, dont les seuls idées sont de combattre, de piller, et de détruire. Il convoite « l'or et les plaisirs » de l'Europe, mais il ne penserait jamais, par exemple, à dénommer Paris « l'asile des arts ».

Le *Canto del Cosaco*, cependant, tout en contenant une grande part d'originalité, doit beaucoup à l'inspiration française. Cette inspiration est le seul élément étranger dans le poème. Nulle trace de l'influence de Byron ni d'autres écrivains anglais, exception faite d'un vers qui est peut-être une réminiscence lointaine de Walter Scott. En écrivant :

¡ Hurra, a caballo, hijos de la niebla !

il est possible qu'Espronceda se soit rappelé le titre espagnol d'une nouvelle traduite de Scott : *Ana de Geierstein, o la hija de la niebla*.

III

EL MENDIGO.

Cette *Canción* est la plus originale, et, à plusieurs égards, la meilleure du groupe. Nous avons déjà mentionné les éléments réalistes qu'elle contient, dérivés en premier lieu de la tradition picaresque de la littérature espagnole, et en second lieu de la lecture de Barbier.

Il n'est pas impossible de démontrer dans ce poème l'influence des idées égalitaires de la Révolution, et, pour remonter plus loin, celle des tendances philanthropiques du XVIII^e siècle encyclopédiste. Ces deux influences se complètent et se confondent souvent dans l'œuvre des romantiques français. De là, la création de personnages pauvres et désemparés dont les souffrances émeuvent le lecteur. « Tout homme est ton frère. Plus il est misérable, plus il mérite ta pitié. » Cette doctrine, philosophique et républicaine à la fois, devient un thème fréquent de la littérature.

V. Hugo, particulièrement, l'a exposée en maints endroits de son œuvre. Le premier de son siècle après Béranger il pouvait s'appeler le poète des humbles, mais il fait preuve toujours d'une certaine condescendance en traitant des très pauvres. Il les représente sous un jour pitoyable. Il fait appel aux riches pour leur venir en aide, en s'écriant : « Ce sont des hommes comme vous. Dieu vous récompensera si vous faites l'aumône. »

Citons à ce propos le poème *Pour les Pauvres* (1), où Hugo évoque la misère sur un ton foncièrement différent de celui du *Mendigo* :

(1) *Feuilles d'Automne*, XXXII.

Car Dieu mit ces degrés aux fortunes humaines,
Les uns vont tout courbés sous le fardeau des peines ;
Au banquet du bonheur bien peu sont conviés.
Tous n'y sont point assis également à l'aise.
Une loi, qui d'en bas semble injuste et mauvaise,
Dit aux uns : Jouissez ! aux autres : Enviez !

Espronceda, loin de plaindre son mendiant, l'exalte ; ou plutôt, il lui donne une personnalité propre et le laisse parler. Cette capacité de créer des personnages vivants, d'être objectif, qui distingue Espronceda comme poète romantique, n'est nulle part plus apparente que dans les *Canciones*. Elle fait la vraie force de ces poèmes.

Le *mendigo* ne cherche pas à attendrir ses bienfaiteurs possibles. Il se sent leur égal, voire leur supérieur. Avec un cynisme profond il énumère ses droits sur la société, qui travaille pour nourrir son oisiveté. Il est fier, indépendant, il méprise ceux qui lui font l'aumône en croyant faire un acte de piété. Espronceda, en le dépeignant, a voulu personnifier le type du mendiant espagnol, dénué d'illusions et de scrupules, endurci dans une misère dont il fait parade.

Puisque dans ce poème Espronceda se fait à son tour en quelque sorte un poète des humbles, une comparaison avec Béranger s'impose. Des critiques (1) ont indiqué *Les Gueux* de celui-ci comme source du *Mendigo*. Les deux poèmes ont un sujet presque identique, mais l'analogie ne va pas plus loin. Béranger, chansonnier populaire, fait de ses gueux de bons compagnons, pleins d'insouciance, contents de leur sort. Ils ne se disent pas mendiants. Ils arrivent à plaindre les riches, les héros, croyant que ceux-ci vivent entourés d'ennui. Leur pitié est sincère : point de mépris ni de rancune dans leurs paroles. Ils mènent une vie agréable, et ils n'en veulent à personne.

(1) Enrique Gil le premier (article dans la *Semanario Pintoresco*, 12 juillet 1840).

Il y a peut-être une certaine ressemblance entre le refrain des *Gueux* et quelques vers du *Mendigo* :

Oui, le bonheur est facile
Au sein de la pauvreté ;
J'en atteste l'Evangile ;
J'en atteste ma gaité.

Y es pecado / la riqueza :
la pobreza / santidad :
Dios a veces / es mendigo,
y al avaro / da castigo,
que le niegue / caridad.

Même ici, cependant, le ton est très différent. Ajoutons qu'un poème qui se termine ainsi :

L'Amitié que l'on regrette
N'a point quitté nos climats ;
Elle trinque à la guinguette,
Assise entre deux soldats.

ne saurait présenter d'analogies sérieuses avec un autre qui aboutit à la conclusion :

Y un asilo donde quiera
y un lecho en el hospital
siempre hallaré, y un hoyo donde caiga
mi cuerpo miserable al espirar. .

El Mendigo, en somme, doit peu à l'influence d'autres poètes, et beaucoup à l'esprit réaliste du peuple espagnol. L'influence de Byron, ici comme dans *El Cosaco*, n'est pas perceptible.

IV

EL REO DE MUERTE. EL VERDUGO.

Dans ces deux poèmes, comme dans le *Canto del Cosaco*, Espronceda traite un sujet qui était d'actualité

à Paris pendant les années 1830 et 1831. Au lendemain de la Révolution de juillet, moment propice pour un mouvement libéral et humanitaire, la Chambre des Députés discuta la question de l'abolition de la peine de mort. A la suite du débat aucune mesure définitive ne fut prise, mais pendant quelques semaines le sujet avait occupé l'opinion publique. Pour beaucoup d'esprits libéraux, les exécutions étaient le fait d'un régime réactionnaire et suranné, en dehors de la cruauté atténuante à ce genre de supplice.

La question comportait un autre aspect, plus littéraire que le premier, plus proprement romantique. Une génération avide de nouveautés, recherchant ce qu'il y avait de particulier et d'insulaire dans la nature humaine, se sentait attirée par une forte curiosité vers les principaux acteurs de ce drame qu'est la peine capitale. D'abord le bourreau, figure sinistre, d'une composition aussi macabre que n'importe quel personnage des romans d'Ann Radcliffe. Grâce à son terrible métier, son isolement, sa position équivoque dans l'ordre social, le bourreau était fait pour frapper les imaginations. D'un certain point de vue, c'était une exagération du type du héros byronien. D'un autre, c'était le représentant du châtiment divin sur la terre, dont l'existence était une condition nécessaire à la méchanceté des hommes. Ensuite le condamné, figure coupable et pathétique, présentait un intérêt encore plus ardent. Quels étaient ses sentiments au seuil de la mort inévitable ? Avait-il des remords ? Était-il dominé par la peur ? Assurément nulle situation imaginée par un romancier ne saurait provoquer des réactions psychologiques plus intéressantes que cette situation de la vie réelle.

Les possibilités littéraires de cette expérience furent exploitées par beaucoup d'écrivains, parmi lesquels nous citerons Victor Hugo (*Dernier Jour d'un Condam-*

né) (1), Mérimée (*Une Exécution dans les Lettres d'Espagne*) (2), et, en Espagne, Larra (*Un reo de muerte*) (3). La personnalité du bourreau occupa la plume de Joseph de Maistre, et celle de Balzac (*El Verdugo* et *Un Episode sous la Terreur*) (4). L'existence de ces œuvres montre l'attrait que le sujet possédait pour des esprits très différents. Parmi ceux-ci, seuls deux auteurs ont pu exercer une influence sur Espronceda.

De même que V. Hugo décrit avec grande abondance de détails et d'une façon subjective les derniers jours d'un condamné à mort, de même Espronceda prend la dernière nuit d'un condamné comme sujet d'un poème. Un examen des deux textes fait ressortir les analogies suivantes :

Le *reo* d'Espronceda est jeune, « y la vida llena de sueños de oro ». Pendant sa veille dans la chapelle, il revoit des scènes de son enfance : « El recuerdo es de la infancia. » Puis il se figure libre, et il voit venir vers lui

La mujer que un tiempo amó,
bella y dulce cual solía,
tierna flor de la primavera...

Le condamné de V. Higo est également jeune. Il s'écrie : « Autrefois... mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisies... C'était toujours fête dans mon imagination. » Ensuite il songe au passé. « Tandis que je rêve, les souvenirs de ma jeunesse me reviennent un à un... Je me revois enfant, écolier rieur et frais, jouant, courant... » Il rêve de son premier amour, « l'Andalouse de quatorze ans, Pepa. »

(1) Paru anonymement en 1829 ; republié, avec préface, sous le nom de l'auteur, en 1832.

(2) 1830.

(3) 1835.

(4) 1829 et 1831 respectivement.

Le *reo* est accompagné d'un moine, qui « prie confusément » près de lui, et ensuite s'endort. Le *reo* réfléchit que ce moine, déjà vieux, doit lui survivre. Le condamné de Hugo est visité par l'aumônier de la prison, qui lui fait un long discours, sec et machinal. « J'écoutais en silence cette chute de paroles monotones, qui assoupissaient ma pensée comme le murmure d'une fontaine. »

Il est à remarquer que ni Hugo ni Espronceda ne cherche à excuser le crime du condamné. Hugo le laisse sans description ; Espronceda n'y fait même pas allusion. Tous deux admettent que leur héros est coupable.

Victor Hugo blâme un système qui rend possible le supplice mental et physique qu'éprouve le condamné, soutenant qu'il serait plus à l'honneur de la société d'entreprendre la guérison morale du criminel que de le supprimer. Il s'attaque, dans la préface de 1832, aux procureurs criminels, qui dorment trop tranquillement après avoir envoyé un homme à l'échafaud. Il flétrit plus âprement encore le bourreau, qu'il représente comme un personnage odieux, accroupi aux pieds du procureur, attendant que celui-ci écrive le plaidoyer qui lui livrera une nouvelle victime. Ensuite, dans le texte de sa nouvelle, il constate l'insensibilité des hommes envers les souffrances du supplicié. « En ce moment même, il y a auprès de moi... et partout dans Paris, des hommes qui vont et viennent, causent et rient, lisent le journal, pensent à leurs affaires. »

Espronceda, qui ne cherche pas à donner à son poème une portée morale ou sociale, expose cependant les mêmes idées dans ces vers :

Madrid yace envuelto en sueño,
todo al silencio convida,
y el hombre duerme y no cuida
del hombre que va a espirar ;

si tal vez piensa en mañana,
ni una vez piensa siquiera
en el misero que espera
para morir, despertar :
.....
¡ Y el juez también en su lecho
duerme en paz ! ¡ y su dinero
el verdugo, placentero,
entre sueños cuenta ya ! (1)

Une autre analogie est la suivante : le condamné de V. Hugo rêve de la guillotine, et se réveille en sursaut au moment où le couteau va tomber. Le *reo* d'Espronceda se perd dans des rêves fiévreux et confus. Subitement il a peur. Il lève la main et sent la corde à son cou. Plus il se débat pour se libérer, plus le nœud se resserre (2).

(1) Ce dernier trait, qui réapparaît dans *El Verdugo*, est également une réminiscence des *Soirées de Saint-Petersbourg*.

(2) Le grand intérêt de ce passage consiste, moins en une ressemblance peut-être fortuite avec le roman de V. Hugo, qu'en une analogie indéniable avec le deuxième fragment du *Pelayo* et la fin de *l'Estudiante de Salamanca*. Nous avons déjà fait la comparaison de ces deux derniers passages dans un chapitre précédent de cette thèse. Rapprochons des vers que nous avons cités aux pages 43 et 44 cette strophe du *Reo de Muerte* :

Y en un mundo de tinieblas
vaga y siente miedo y frío,
y en su horrible desvarío
palpa en su cuello el dogal :
y cuanto más forcejea,
cuanto más lucha y porfia,
tanto más en su agonía
aprieta el nudo fatal.
Y oye ruido, voces, gentes,
y aquella voz que dirá :
¡ Para hacer bien por el alma
del que van a ajusticiar !

Il est intéressant de remarquer avec quelle insistance Espronceda retourne à ce thème d'un homme qui rêve qu'on l'étrangle. Le thème est si clairement fixé dans sa pensée qu'il l'exprime dans des termes presque identiques chaque fois qu'il l'introduit. Un psychologue moderne pourrait voir ici quelque chose de plus qu'une simple réminiscence littéraire.

Rappelons que dans *El Pelayo* le roi Rodrigue, après s'être cru em brassé par Florinde, sent à sa gorge les mains du comte Julien qui cherche à l'étrangler. Le *reo*, à la suite de la strophé citée, imagine qu'il va à la rencontre de la femme qu'il aime, mais quand il court prendre sa main l'illusion se dissipe : un échafaud se dresse à sa place.

Comme nous l'avons vu, le deuxième fragment du *Pelayo* (de même que la fin de *l'Estudiante*) est vraisemblablement basé sur le quatrième

Il existe une dernière analogie, plus subtile et peut-être plus discutable encore que celles que nous venons de noter. Le condamné de V. Hugo entend chanter une jeune fille dans la cour de la prison. Il écoute d'abord avec ravissement cette voix fraîche et pure qui lui vient comme un souffle de liberté et de printemps. Cependant il commence à distinguer les paroles de la chanson. C'est une complainte dans l'argot du bain qui traite d'un voleur qui est pris par la police et condamné à mort. Le prisonnier, frappé d'horreur, se bouche les oreilles. Ces mots *condamné à mort* viennent comme un refrain dans la première partie du *Dernier Jour*.

Le *Reo de Muerte* contient un contraste similaire. Le condamné, attendant dans la chapelle, entend des bruits au dehors :

...resuena
una alegre cantilena
y una guitarra a la par.

Des gens chantent, dansent, rient, et boivent. Mais bientôt s'élève la voix solennelle du moine quêtant pour l'âme de celui qui va mourir sur l'échafaud. Les rumeurs joyeuses deviennent subitement pour le condamné le tintamarre d'une orgie. Il croit entendre rire les démons de l'enfer.

Telles sont les principales ressemblances entre le *Dernier Jour* et le *Reo de Muerte*. Elles nous paraissent trop superficielles pour constituer une preuve d'influence directe. Ne se seraient-elles pas présentées avec vraisemblance à l'esprit de n'importe quel auteur traitant le même sujet ?

En revanche, il existe de notables divergences entre

acte du *Sardanapale* de Byron. Les analogies ne sont pas concluantes, mais si on les accepte, il faudrait reconnaître l'influence byronienne sur le *Reo de Muerte*. Ce serait alors la seule trace définitive d'influence byronienne sur le groupe des *Canciones*.

les deux œuvres. Quelques-uns des traits les plus frappants du *Dernier Jour* : l'abondance et la minutie des détails — la description de la cellule, le départ des forçats, la traversée de Paris en charrette — les épisodes anecdotiques comme la visite de l'enfant du condamné, le gendarme qui veut un conseil pour une loterie, le rêve curieux de la « petite vieille », ces traits sont tous absents du *Reo de Muerte*.

Dans la conception générale, le poème d'Espronceda est moins subjectif que la nouvelle de Hugo. En outre, celui-ci a une thèse à développer ; Espronceda ne plaide pas : il constate. Son poème ne nous apprend pas s'il est en faveur de l'abolition de la peine de mort. Il est simplement saisi par le terrible sort du condamné.

Certes, il est possible, sinon probable, que le *Dernier Jour* ait orienté Espronceda vers son sujet. Il l'a lu, vraisemblablement, quelque temps avant de composer son poème. Mais ce poème provient pour la plus grande partie de la seule imagination et de la seule observation d'Espronceda, et il est difficile de croire que le *Dernier Jour* y ait exercé une influence décisive.

Les mêmes considérations d'actualité qui amenèrent Espronceda à écrire le *Reo de Muerte* lui auraient suggéré le poème complémentaire *El Verdugo*. Nous avons déjà vu l'attrait que ce personnage possédait pour les écrivains de l'époque. Peu d'entre eux, cependant, poussèrent l'analyse aussi loin qu'Espronceda, ou voulurent dépeindre le caractère de l'exécuteur d'un point de vue subjectif. V. Hugo, tout en voyant la brutalité du bourreau, et sa servilité envers les gens de loi qui lui jettent sa victime et sa paye, ne se préoccupe pas de savoir si ce monstre est un homme comme les autres.

Seul un auteur avant Espronceda avait abordé le sujet dans un esprit de curiosité scientifique. Les obser-

vations de Joseph de Maistre (*Soirées de Saint-Pétersbourg*. 1^{er} entretien) offrent tant d'analogies avec celles d'Espronceda qu'on distingue clairement dans l'œuvre du premier la source de *El Verdugo*. Le poème espagnol est certainement basé sur ce passage où le Comte discours dans des termes presque lyriques mais pourtant brutaux de la personnalité du bourreau (1). Dans ce passage Joseph de Maistre cherche à résoudre deux questions, qui sont également celles qui préoccupent Espronceda dans *El Verdugo* : de quel droit le bourreau existe-t-il dans la société humaine ? et : quelle est la nature d'un être qui choisit volontairement un métier si répugnant au commun des hommes ? Les deux auteurs, donc, conçoivent le problème de la même manière ; seulement de Maistre est plus occupé de l'aspect philosophique, et Espronceda de l'aspect psychologique du sujet. L'auteur français, de plus, pose des questions ; Espronceda, mettant ses vers dans la bouche de l'exécuteur même, en donne la réponse.

Ainsi, de Maistre demande : « Qu'est-ce donc que cet être inexplicable ?... Cette tête, ce cœur, sont-ils faits comme les nôtres ? Ne contiennent-ils rien de particulier et d'étranger à notre nature ? Pour moi, je n'en sais pas douter. » Le *verdugo* répond :

¿ Que no es hombre ni siente el verdugo
imaginen los hombres tal vez ?
¡ Y ellos no ven
que yo soy de la imagen divina
copia también !

« Il n'est pas criminel », observe de Maistre. « Cependant aucune langue ne consent à dire, par exemple, qu'il est vertueux, qu'il est honnête homme, qu'il est esti-

(1) Le passage commence : « Mais permettez qu'averti par ces tristes expressions », et va jusqu'à : « car Jéhovah est le maître des deux pôles, et sur jeux il fait tourner le monde ».

mable, etc. » Le *verdugo*, comme frappé par l'injustice de ces paroles, s'écrie :

¡ Y ellos son justos,
yo soy maldito ;
yo sin delito
soy criminal !

Les deux auteurs constatent l'isolement de l'exécuteur. J. de Maistre écrit : « Nul éloge moral ne peut lui convenir ; car tous supposent des rapports avec les hommes, et il n'en a point. » Et encore : « A peine l'autorité a-t-elle désigné sa demeure, à peine en a-t-il pris possession, que les autres habitations reculent jusqu'à ce qu'elles ne voient plus la sienne. C'est au milieu de cette solitude et de cette espèce de vide formé autour de lui qu'il vit avec sa femelle et ses petits, qui lui font connaître la voix de l'homme ; sans eux il n'en connaît que les gémissements. »

Espronceda appelle le bourreau « celui que la société a maudit ». A l'instar de J. de Maistre, il donne au bourreau une femme et un enfant. Le fils, enfant candide, est à plaindre parce qu'un jour il doit adopter le sanglant métier de son père, et mener une vie de paria détesté.

Ensuite, le supplice du condamné fournit la matière de deux descriptions dans une veine identique :

« On lui jette un empoisonneur, un parricide, un sacrilège : il le saisit, il l'étend, il le lie sur une croix horizontale, il lève le bras : alors il se fait un silence horrible, et l'on n'entend plus que le cri des os qui éclatent sous la barre, et les hurlements de la victime... »

El tormento que quiebra los huesos
y del reo el histérico ¡ ay !
y el crujir de los nervios rompidos
bajo el golpe del hacha que cae,
son mi placer.

L'exécuteur jouit de sa cruauté, et de sa terrible adresse : « Il a fini : le cœur lui bat, mais c'est de joie ; il s'applaudit, il dit dans son cœur : *Nul ne roue mieux que moi.* »

Mi frente serena contemplan brillar,
tremenda, radiante con júbilo atroz,

et encore :

Y al cumplir su venganza y la mía,
gozo en mi horror.

Une fois l'exécution terminée, le bourreau reçoit son salaire :

« Il descend : il tend une main souillée de sang, et la justice y jette de loin quelques pièces d'or qu'il emporte à travers une double haie d'hommes écartés par l'horreur. »

Mirad al hombre
que me paga una muerte ; el dinero
me echa al suelo con rostro altanero,
¡ a mí, su igual !

Ces parallèles indiquent quelque chose de plus qu'une simple imitation. Il semble qu'Espronceda, tenant fixé dans sa mémoire le passage de J. de Maistre, ait voulu en écrire la réplique. Se souvenant des spéculations de l'auteur français sur le caractère du bourreau, il fait de celui-ci un personnage capable d'exprimer les sentiments qu'il éprouve.

Espronceda veut également répondre à la question : Quel rôle le bourreau remplit-il dans la société ? De Maistre, défenseur de la tradition, partisan de l'ordre établi, et du droit divin, voit dans le bourreau un instrument de Dieu. Son existence est autorisée par un « *fiat* de la puissance créatrice ». Voici la conclusion à laquelle il arrive :

« Et cependant toute grandeur, toute puissance, toute

subordination repose sur l'exécuteur : il est l'horreur et le lien de l'association humaine. Otez du monde cet agent incompréhensible ; dans l'instant même l'ordre fait place au chaos, les trônes s'abîment et la société disparaît. Dieu qui est l'auteur de la souveraineté, l'est donc aussi du châtimement. »

Espronceda souscrit à cette théorie dans les vers suivants :

Y aquel pueblo
que tan alto le alzara bramando,
otro rey de venganzas, temblando
en él miró.

et :

En mí vive la historia del mundo
que el destino con sangre escribió,
y en sus páginas rojas Dios mismo
mi figura imponente grabó.

Mais sa vraie thèse est autre. Révolutionnaire et libre-penseur (1), il considère le bourreau comme un agent créé par les hommes pour leur propre châtimement, et dont ils ne pourront jamais se débarrasser, puisqu'ils commettront toujours des crimes :

Y su rencor
al poner en mi mano, me hicieron
su vengador.

Le bourreau est « plus haut que le grand qui foula la loi sous ses pieds », et il se rappelle orgueilleusement qu'un jour il mit à mort un roi, et « s'assit sur le trône ».

Il résulte de tout cela qu'Espronceda a emprunté de l'argument de J. de Maistre autant que sa philosophie pouvait en admettre. Il hésite à dire que le châtimement est de Dieu, mais en l'attribuant à la Destinée il fait du

(1) Dans quelques endroits de son œuvre. Dans d'autres, le mot est discutable. On aurait tort de vouloir tirer de l'œuvre d'Espronceda une philosophie consistante.

bourreau, instrument du châtiment, un agent, sinon divin, du moins plus qu'humain.

Voici comment, dans *El Diablo Mundo*, Espronceda reprend, pour la développer, cette conception d'un être qui existe en vertu du mal inhérent au caractère humain. Ces paroles sont placées dans la bouche du génie du mal :

Tú me engendraste, mortal,
y hasta me distes un hombre,
pusiste en mí tus tormentos,
en mi alma tus rencores,
... me erigiste *en tu verdugo*,
me tributaste temores,
y entre Dios y yo partiste
el imperio de los orbes.
Y yo soy parte de ti...

Le diable du *Diablo Mundo* n'est autre, en effet, qu'une évolution du *Verdugo*. La personnalité du diable-bourreau, motif philosophique de cette partie du *Diablo Mundo*, se trouve déjà en germe dans ces vers du *Verdugo* :

Y en vano es que el hombre do brota la luz
con viento de orgullo pretenda subir :
¡ Preside el verdugo los siglos aún ! (1)

D'ailleurs, les analogies verbales entre la première et la cinquième strophe du *Verdugo*, et le *Diablo Mundo*, v. 424-519, sont assez nettes pour qu'on puisse leur attribuer une inspiration commune. C'est ainsi que des idées suggérées par la lecture de J. de Maistre devaient servir de base au poème capital d'Espronceda.

(1) Cp. ¿ Y en vano será que empujes, / que ondas con ondas agolpes / y de tu cárcel la linde / con vehemente furia azotes? / ... Yo siempre marchó contigo. *Diablo Mundo*, v. 446 et suiv.

V

CANCIÓN BAQUICA.

Ce poème se rattache par le titre de *Canción*, et en partie par l'esprit qui l'inspire, aux cinq autres que nous venons d'examiner. Il est loin de les égaler en mérite, n'étant qu'une chanson à boire d'un caractère légèrement burlesque. Escosura le publie pour la première fois en 1870, en ajoutant cette note :

« Tomamos (esta composición), publicada con el pseudónimo de Luis Senra y Palomares, de un tomo manuscrito de poesías que tuvo la curiosidad de ir formando, para salvarlas del olvido, el erudito literato y bibliófilo salmantino, D. José Bonilla y Ruiz. »

Le pseudonyme de Senra y Palomares était celui que prirent Espronceda et Eugenio Moreno López quand ils collaborèrent pour écrire *Amor venga sus agravios*, pièce qui fut représentée le 28 septembre 1838. Puisqu'Espronceda ne paraît pas avoir employé ce pseudonyme avant 1838, la *Canción Báquica* aurait été composée relativement tard. Elle ne figure pas dans l'édition de 1840, soit qu'elle ne fût pas encore écrite à cette date, soit qu'Espronceda la considérât comme une improvisation sans valeur.

Elle nous intéresse parce qu'elle indique que son auteur avait lu Byron dans l'original, et qu'il savait apprécier les effets métriques de la poésie anglaise.

Le refrain de la *Canción Báquica* est écrit dans une forme très rare dans la poésie espagnole. Nous n'avons pas réussi à trouver d'autres exemples de cette forme, et Espronceda lui-même ne l'emploie que cette seule fois. Elle consiste en une strophe de quatre vers à rimes croisées, dont chacun porte deux accents métriques très

marqués sur les syllabes 5 et 11, et deux accents secondaires sur les syllabes 2 et 8 :

¡ Oh caiga el que caiga ! ¡ Mas vino ! ¡ Brindèmos !
A aquèl que mas bèba loøres sin fin :
con pàmpanos ricos su frènte adornèmos,
aplausos cantèmos al rèy del festin.

Or, cette forme se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Byron. Le poète anglais l'emploie, avec de légères variations, dans un chant bachique intitulé *Fill the goblet again*, qui a vraisemblablement inspiré celui d'Espronceda :

Fill the goblet again ! for I nèver befòre
Felt the glòw which now glàddens my heàrt to its còre ;
Let us drink ! — who would nòt ? — since, through life's varied ròund,
In the goblet alòne no decèption is fòund.

L'accent métrique tombe ici sur les syllabes 3, 6, 9, 12. Si l'on retranche une syllabe ne portant pas d'accent au commencement de chaque vers, le mètre est donc pareil à celui de la *Canción*. Les rimes ne sont plus croisées, mais suivies. Ce mètre revient plusieurs fois dans les *Hebrew Melodies* (rimes suivies), et dans le poème *When I roved a young highlander o'er the dark heath* (rimes croisées comme la *Canción Báquica*). Enfin, dans *Napoleon's Farewell* Byron emploie une forme semblable en tous points à celle de la *Canción*. L'accent métrique tombe sur les syllabes 2, 5, 8, 11. Des vers de douze syllabes alternent avec d'autres de onze. Les rimes sont croisées.

Farewèll to the lànd where the glòòm of my Glòry
Aròse and o'ershàdowed the eàrth with her nàme —
She abàndons me nòw — but the pàge of her stòry,
The brìghtest or blàckest, is fìlled with my fàme.

Puisqu'Espronceda ne se sert nulle part ailleurs de

ce mètre (1), et que son seul chant bachique a un rythme analogue à une des rares chansons à boire de Byron, il n'est pas déraisonnable de voir ici l'influence du poète anglais. Répétons que, pour que cette influence s'exerçât, il fallait qu'Espronceda fût capable de sentir l'harmonie des vers byroniens, ce qui serait impossible à travers les traductions.

(1) Il s'en rapproche une fois, dans la première strophe du *Reo de Muerte*. Ici le rythme est pareil, mais les vers sont plus courts, et la rime est disposée autrement : Serena la luna / alumbra en el cielo, / domina en el suelo / profunda quietud ; / ni voces se escuchan, / ni ronco ladrido, / ni tierno quejido / de amante laúd.

CHAPITRE V

L'Estudiante de Salamanca

Ecrit vers 1836 (1), l'*Estudiante de Salamanca* peut être considéré comme la première œuvre mûre d'Espronceda, et celle qui établit sa réputation comme écrivain. Les meilleurs de ses poèmes antérieurs ne suffisaient pas pour lui valoir une renommée durable. L'*Himno al Sol*, tout beau morceau d'anthologie qu'il soit, n'était pas assez original pour faire acclamer un nouveau poète. Les *Canciones*, hardies, brillantes, pouvaient être la production exceptionnelle d'un poète inégal. D'ailleurs, elles étaient courtes.

L'*Estudiante*, par contre, était un long poème de mérite soutenu. C'était un des premiers exemples en Espagne d'un nouveau genre, apparenté aux *leyendas* du duc de Rivas et de Zorrilla. Bien que contenant encore quelques réminiscences néo-classiques, il est, dans son ensemble, pleinement romantique. S'il doit, dans les détails, quelque chose aux modèles étrangers, l'édifice du poème est tout espagnol. Pour mettre en scène deux personnages typiques du romantisme — Félix de Montemar et Elvira — Espronceda reprend un

(1) Ce n'est qu'une conjecture. Nous ne connaissons pas l'*Estudiante* avant juillet 1839, date où Espronceda en donna lecture à l'Association littéraire de Grenade. Il a dû être composé après les *Canciones* et commencé, sinon complété, avant le poème *A Jarija*, lequel serait inspiré par la rupture avec Teresa en 1836.

vieux thème de la tradition nationale. Le prototype de Montemar est Don Juan Tenorio, comme Espronceda lui-même l'indique dans son poème. Peu importe que ce fût le Don Juan de Fray Gabriel Téllez, ou celui d'Antonio de Zamora (1), ou encore le Don Diego de Gonzalo de Céspedes qui dans *La Constante Cordobesa* essaie de séduire Da Elvira, personnage qui a peut-être prêté son nom à l'héroïne d'Espronceda. Les bases de l'*Estudiante* sont dans ces œuvres, comme elles sont dans l'histoire fabuleuse de *Lisardo, el estudiante de Córdoba*, racontée par Cristobal Lozano dans les *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, de même que dans un romance recueilli par Durán dans son *romancero* (2). La légende de Lisardo contient la particularité d'un étudiant qui assiste à son propre enterrement.

Pour la conception générale, Espronceda a pu se servir indifféremment de cinq ou six sources. Ce qui seulement reste douteux, c'est jusqu'à quel point il fut original dans les détails : les noms des personnages, le choix de Salamanque pour le déroulement de l'histoire, la scène du pari ; et jusqu'à quel point il s'inspira d'une légende locale, aujourd'hui perdue.

Prenant donc pour son point de départ un thème purement espagnol, Espronceda compose un poème qui est comme la synthèse de tous les éléments jusque-là apparents dans son œuvre. Ainsi, l'*Estudiante* appartient à la même famille que les poésies narratives — les imitations d'Ossian, *La Despedida*, *El Canto del Cruzado* — qui, écrits fragmentaires pour la plupart, représentent les premiers essais d'Espronceda dans le romantisme. Dans l'*Estudiante* comme dans les poèmes antérieurs, il y a une même tendance à faire dérouler la narration dans une atmosphère pittoresque. Le cadre n'est plus les

(1) V. sa pièce : *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*.

(2) Dont le premier volume parut en 1828.

montagnes de l'Ecosse ni la Palestine des croisades, mais on remarque dès les premiers vers de l'*Estudiante* un effort volontaire pour évoquer une ville espagnole du moyen âge. Le début descriptif sert également à établir l'ambiance nocturne et macabre qui règne dans tout le poème, et qui est une réminiscence des romans noirs :

Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas
...en que tal vez la campana
de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema.
... y allá en el aire, cual negras
fantasmas, se dibujan
las torres de las iglesias,
y del gótico castillo
las altísimas almenas...

Les passages descriptifs de l'*Estudiante*, habilement liés au fil narratif, sont autant de manifestations de ce souci de la couleur locale que nous avons noté au troisième chapitre de cette thèse.

La conception de l'amour et le rôle assigné à la femme sont également ceux des poèmes antérieurs — très développés, il est vrai, mais non pas transformés. Dans le *Pelayo* nous avons trouvé une volupté païenne décrite d'une façon toute conventionnelle. Dans le groupe ossianique l'amour était un sentiment chevaleresque éprouvé pour une femme sans défauts, certes, mais aussi sans volonté propre.

Or, dans l'*Estudiante* cette seconde conception persiste. La volupté y entre, mais la place qu'elle occupe est relativement sans importance. La description d'Elvira et sa fin malheureuse servent à apparenter le poème aux imitations d'Ossian et au *Patriota Griego*.

Tendre, douce, se consacrant tout entière à son amour, et ne gardant pas rancune quand son amant l'abandonne, Elvira est la sœur de Malvina, de la fille de l'apostat, et de la femme entrevue dans *La Vuelta del Cruzado*. Divers critiques l'ont comparée à Ophelia, à Desdemona, à la Haidée de Byron, à la Marguerite de Goethe. Jusque-là Espronceda n'avait pas conçu la femme autrement que comme un être fragile, capable d'aimer une seule fois dans la vie, et donc dépendant entièrement de l'homme qu'elle aimait. Si cet homme lui était arraché, quelle qu'en fût la raison, elle languissait jusqu'à en mourir. Cette conception, romantique et orientale à la fois, est toujours présente dans l'œuvre d'Espronceda. Nous la retrouvons dans ces belles octaves du V^e chant du *Diablo Mundo* qui commencent :

Tú el espíritu, amor, tú eres la vida... (1).

Mais à l'époque où il écrivait ces vers Espronceda avait déjà introduit dans son œuvre d'autres types de femmes que la douce Elvira : Jarifa la courtisane ; Teresa infidèle et capable d'infliger de vives souffrances à l'homme qui l'avait aimée ; la Salada, tendre d'un côté mais énergique et redoutable d'un autre. Ce n'était pas des femmes comme sa jeune imagination les lui avait dépeintes, mais force lui était de reconnaître qu'elles existaient. Lors de la composition de l'*Estudiante*, il n'avait pas d'autre expérience que son heureuse union avec Teresa. Il croyait que l'homme est tout-puissant en matière d'amour, et que la femme est faite pour aimer et pour souffrir.

Plus important même que le caractère d'Elvira, puisque l'unité du poème en dépend, est le caractère de Montemar. Le personnage de l'étudiant, libertin et

(1) Vers 4288-4335.

impie, est basé, comme nous l'avons vu, sur les Don Juan et les Lisardo de la littérature espagnole (1). Mais Espronceda y ajoute plusieurs traits qui lui sont propres, et il en résulte que Montemar est la personnification de l'esprit de rébellion qui caractérise les *Canciones*. Individualiste et égoïste complet, il est en révolte contre la société et contre la religion. Dans la poursuite du plaisir et le désir d'affirmer sa personnalité, il foule aux pieds toutes les idées acceptées par les hommes qui l'entourent. Cynique, il ressemble au *mendigo* ; dans son amour de la liberté il tient du *pirata* ; étant en dehors ou au-dessus de la société, il a des traits communs avec le *verdugo*. Son caractère n'est pas assez complexe pour faire de lui un personnage byronien. Aucune aspiration vaine ne le tourmente, aucun remords non plus (2). Il est content de vivre, superbement confiant en sa propre force, insolent, irréfléchi et intrépide. Sa personnalité réunit les traits du Don Juan traditionnel et des rebelles qu'Espronceda a dépeints dans ses poèmes d'inspiration française.

Vivant uniquement dans le présent, il ne connaît pas le *desengaño*. La désillusion qui fait le thème de *A Jarifa*, le cynisme amer du *Diablo Mundo*, sont presque entièrement absents de l'*Estudiante*. Deux fois seulement on retrouve le germe des idées qui devaient être développées dans le *Diablo Mundo*, pour en former le motif. L'idée que le bonheur est une illusion, du moins dans ce monde, est exprimée sans grande force ou netteté aux vers 5638-5669 :

(1) Il n'est pas analogue au Don Juan de Byron. Celui-ci est affable, sensible, et même, à l'occasion, tendre. Il est aimé des femmes plutôt qu'il ne les recherche.

(2) Cf. Luisa Banal (*Rev. crít. hispano-americana*, 1918, IV) : « Fra tutta quella generazione di pallidi eroi, piratili assassini, che Byron aveva messo in voga, fa quasi piacere incontrarsi con un impio e con un libertino di questo genere. »

... la mágica visión del blanco velo ;
imagen fiel de la ilusión dichosa
que acaso el hombre encontrará en el cielo,
pensamiento sin fórmula y sin nombre
que hace rezar y blasfemar al hombre.

(v. 5665-5669.)

La conception de la vie humaine comme une lutte entre l'esprit et la matière — autre motif du *Diablo Mundo*, paraît pour la première fois dans ces vers :

Y a par que más su espíritu
desmiente su miseria
le flaca, vil materia
comienza a desmayar.

(v. 5991-5994.)

Ce sont des passages courts et isolés, sans rapports avec la philosophie telle qu'on la trouve dans le reste du poème. Loin d'être désabusé ou de se heurter contre les entraves de sa condition mortelle, Montemar aime la vie et il a confiance en elle. Autrement il n'affronterait pas la mort avec une telle insouciance.

Nous voyons donc que l'*Estudiante* ne renferme pas de nouvelles pensées. Le poème contient l'esprit de révolte des *Canciones*, la couleur locale des poèmes narratifs et ossianiques, et une conception de l'amour qui est romantique mais traditionnelle.

Quant à la forme, Espronceda emploie dans l'*Estudiante* une douzaine de mètres différents, depuis le romance et l'octave royale jusqu'au vers de deux syllabes. La *polimetría* devint dès lors un des traits caractéristiques de la poésie romantique espagnole, mais jamais le procédé ne fut employé plus heureusement que dans l'*Estudiante*. Dans ce poème, et plus tard dans le *Diablo Mundo*, Espronceda montre qu'en même temps qu'un innovateur, il est un artiste dans les effets métriques. Il avait déjà fait des expériences dans la variété des rythmes dans les *Canciones*, et il est probable, comme

nous l'avons vu, qu'il avait emprunté ce procédé à des modèles français, notamment V. Hugo.

Il introduit dans l'*Estudiante* un tableau dramatique, qui offre des analogies — comme les tableaux du *Diablo Mundo* — avec les *sainetes* de Ramón de la Cruz. Il y a là la même saveur réaliste et populaire, et quoiqu'un critique averti (1) ait remarqué que tandis que les tableaux d'Espronceda sont pessimistes ou tragiques, les *sainetes* ont presque toujours un fond gai, nous croyons qu'il ne faut pas chercher ailleurs l'inspiration de la scène des six joueurs qui se termine avec le défi de Don Diego.

L'introduction dans une poésie narrative d'un passage dramatique constitue une nouveauté dans l'œuvre d'Espronceda ; mais la nouveauté consiste seulement dans la forme du tableau. Le mélange du grave et du picaresque était également un trait du *Mendigo*.

L'*Estudiante* se rattache par d'autres endroits aux œuvres précédentes d'Espronceda. Comme nous l'avons déjà vu, le début de la seconde partie est purement néo-classique, puisqu'il offre de grandes analogies avec *Salve, tranquila, plateada luna*, et avec *A la noche*, poèmes de la première manière d'Espronceda, et, à travers eux, s'apparente à l'œuvre de Meléndez Valdés (2). La fin de l'*Estudiante* rappelle le *Pelayo* et le *Reo de Muerte*, et elle est vraisemblablement d'inspiration byronienne (3). Le célèbre *carta de Elvira* (4) est plus certainement une imitation de Byron. Ajoutons seulement que, bien que l'idée n'en soit pas originale, la *carta* ne mérite en aucun sens le nom de plagiat, et rappelons

(1) Luisa Banal, œuvre citée.

(2) V. pp. 21-24 de cette thèse.

(3) V. pp. 42-44 et p. 87 de cette thèse.

(4) *Estudiante*, vers 4706-4745.

qu'elle est basée en partie sur la *Despedida del patriota griego* (1).

Il convient de remarquer que l'*Estudiante* est la première œuvre d'Espronceda où l'influence du poète anglais s'affirme de façon certaine. A part la lettre d'Elvira, la seconde partie de l'*Estudiante* porte en tête une citation de *Don Juan*. Dans toutes les éditions le premier vers de cette citation est coupé, de sorte que la phrase reste incomplète et dépourvue de signification. L'erreur est peut-être d'Espronceda, peut-être de ses premiers éditeurs.

(1) V. p. 56 de cette thèse.

CHAPITRE VI

Poèmes de désillusion

A Jarifa. A Una Estrella. Soneto

Une même note de désillusion unit ces trois poèmes, composés selon toute vraisemblance bientôt après la rupture avec Teresa. Des trois, *A Jarifa* est celui qui porte le plus loin l'esprit d'amertume et de cynisme, mais tous sont comme un cri de désespoir arraché au cœur de l'auteur. Un tel cri ne s'était pas fait entendre jusque-là dans l'œuvre d'Espronceda, et il n'y a pas lieu de douter qu'il ne provînt de l'expérience personnelle. Avant cette époque, la poésie d'Espronceda avait été objective. Le poète n'avait pas employé ses propres sentiments comme la base de son œuvre. S'il les exprimait, il les mettait dans la bouche d'un personnage fictif. Maintenant, touché au vif par une douleur profonde, il se sent obligé de parler à la première personne.

Peut-être n'était-il pas blessé aussi profondément qu'il voulait le croire ? Peut-être s'est-il laissé emporter par le souffle poétique et par le désir de passer pour un homme qui a sondé la vanité de la vie ? Encore est-il impossible d'affirmer qu'il se soit plongé dans la débauche (1), puisque la supposition est basée sur le seul témoignage de *A Jarifa* et de quelques passages du *Diablo*

(1) « Buscó en la Venus Mercenaria un alivio a sus penas. » *Espronceda en la Lirica*. Antonio Cortón (*Ateneo*, 1908).

Mundo. Quoi qu'il en soit, cependant, après la perte de Teresa un fonds de souffrance sincère était resté au cœur du poète. Cette souffrance suffisait pour modifier appréciablement son attitude envers la vie.

Puisque les poèmes de désillusion s'inspirent de l'expérience personnelle, on sera moins tenté de chercher ici des modèles littéraires. Sans doute *A Jarifa* et *A una Estrella* offrent-ils des analogies avec l'œuvre de Byron, de Heine, de Musset, et de Léopardi, mais les analogies ne sont jamais précises et ne prouvent rien si ce n'est que tous les romantiques étaient des victimes de la désillusion. Ainsi, bien qu'il soit intéressant de comparer la chanson *To Inez* (1) avec *A Jarifa*, la ressemblance est loin d'être assez forte pour indiquer l'influence directe. Les héros de Byron, et surtout Childe Harold, souffraient parce qu'ils nourrissaient des aspirations trop grandes et trop vagues pour que la vie pût jamais les satisfaire. Chez Espronceda le mal du siècle est compliqué par la soif d'un amour irréalisable. Espronceda cherche le bonheur à travers la femme idéale. Le but principal de sa vie — selon ses poèmes — est de la trouver et d'en faire sa compagne. Mais il est destiné à ne jamais la rencontrer, et il finit par déclarer qu'elle n'existe pas. Les désillusions amoureuses, exaltées à un haut plan poétique, sont donc la cause fondamentale de son amertume ; ici il diffère de Byron, qui ne voyait jamais dans l'amour une allégeance permanente de l'ennui qui le tourmentait.

Dans *A Jarifa*, comme dans le *Canto a Teresa*, Espronceda se retourne âprement contre les femmes avec qui il a cherché en vain le bonheur. Dans *A una Estrella* et le sonnet qui commence *Fresca, lozana, pura y olorosa...* son cynisme est moins accusé. Les deux derniers

(1) Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I.

poèmes sont étroitement apparentés, et furent probablement composés à la même époque. Citons ces vers du *sonnet* :

... y hermosa nube
fingí tal vez de gloria y de alegría ;
Mas ¡ ay ! que el bien trocöse en amargura...

à côté de ceux-ci d'une tournure analogue tirés de *A una Estrella* :

Mas ¡ ay ! que luego el bien y la alegría
en llanto y desventura se trocó :

Mr Churchman a indiqué (1), comme source de *A una Estrella*, le poème suivant de Byron, tiré des *Hebrew Melodies* :

Sun of the Sleepless.

Sun of the sleepless ! melancholy star !
Whose tearful beam glows tremulously far,
That show'st the darkness thou canst not dispel,
How like thou art to joy remembered well !
So gleams the past, the light of other days,
Which shines, but warms not with its powerless rays ;
A night-beam Sorrow watcheth to behold,
Distinct, but distant — clear — but, oh how cold ! (2)

Mr Churchman écrit : « Le second poème (*A una Estrella*) s'inspire directement du premier. Espronceda, cependant, a développé son sujet dix fois plus longuement que ne l'a fait Byron, et il a rendu le thème personnel et concret. En outre, il introduit l'idée de l'amour perdu, et son étoile représente différents états de l'âme ».

Or, à part ces restrictions à l'égard de la manière de

(1) Dans *Byron and Espronceda. Revue hispanique*, t. XX.

(2) Soleil de ceux qui veillent ! Astre mélancolique ! dont les tristes rayons luisent timidement au loin — toi qui montres les ténèbres que tu ne peux dissiper, que tu ressembles au souvenir du bonheur ! Ainsi brille le passé, la lumière des jours d'autrefois, dont les rayons impuissants luisent mais ne réchauffent pas ; une lueur dans la nuit que la Tristesse veille pour voir — nette mais lointaine — distincte mais combien froide !

traiter le sujet, l'idée des deux poèmes est différente (1).

Ces vers de Dante, que Byron connaissait (2), résumement le thème de *Sun of the Sleepless* :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria... (3)

La lumière de l'étoile est comparable au souvenir du bonheur parce qu'elle accentue la misère du présent. Espronceda ne reproduit pas cette idée, capitale cependant dans le poème de Byron. Il ne dit pas non plus que l'étoile « luit mais ne réchauffe pas ».

Le thème de *A una Estrella* est le suivant : l'étoile a perdu son ancien éclat, de même que le bonheur du poète a disparu. Autrefois, l'étoile éclairait des scènes de joie et d'amour ; à présent sa faible lueur ne suffit pas pour dissiper les ténèbres dont le poète vit entouré. Un jour l'étoile pourra recouvrer sa splendeur, mais le poète ne sera jamais rendu à l'espoir.

A côté de cette idée très simple s'en trouve une autre, plus ingénieuse mais également juste. « Je sais », écrit Espronceda, « que l'étoile n'a pas réellement changé. Dans le passé mes yeux lui prêtèrent un éclat qu'elle ne possédait pas. Celui qui garde encore ses illusions la verra aujourd'hui comme moi je la voyais autrefois ».

Cette réflexion n'a pas d'analogie dans *Sun of the Sleepless*. De plus, l'étoile de Byron n'a pas déchu. Elle fut toujours faible.

(1) Voici les seules ressemblances verbales :

... melancholy star ! Whose tearful beam glows tremulously far, That show'st the darkness thou canst not dispel..	... lucero misterioso, tímido y triste entre luceros mil.. et: Y ahora melancólico me miras y tu rayo es un dardo del pesar
--	---

(2) Il les a cités en tête de *The Corsair*.

(3) Cp. également :

La mayor cuyta que aver
puede ningún amador
es membrarse del placer
en el tiempo del dolor.

Marquis de Santillana.

Espronceda, donc, a pu connaître le poème de Byron, mais il ne semble pas l'avoir inité de près. Le titre de son poème est le même que celui de plusieurs odes néo-classiques. Espronceda avait déjà fait des emprunts à Valdés et à Lista dans *A la Noche* et *Al Sol*. Il n'est pas impossible que les mêmes influences aient décidé le choix du sujet de *A una Estrella*.

Notons que *A una Estrella* contient six *coplas* qui sont comme l'écho des *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Le mètre, relativement rare dans la poésie espagnole, est identique. Le ton mélancolique des deux poèmes, *mutatis mutandis*, est similaire. Jorge Manrique, comme Espronceda, se tourne avec regret vers le passé :

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte
tan callando :
cuán presto se va el placer
cómo después de acordado
da dolor,
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fué mejor.

Tous deux, à l'instar de François Villon, rappellent les plaisirs du temps jadis dans des termes analogues :

J. Manrique.

¿ Qué se hicieron la damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus colores ?
¿ Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores ?

Espronceda.

Tantas dulces alegrías,
tantos mágicos ensueños,
¿ dónde fueron ?

Tan alegres fantasías,
deleites tan halagueños,
¿ qué se hicieron ?

Ces réminiscences de Jorge Manrique, poète qui figurait très probablement parmi les lectures d'Espronceda nous paraissent significatives. Quant à l'influence byronienne, il est difficile de l'admettre ici, puisqu'elle est loin d'être prouvée par la comparaison des textes.

CHAPITRE VII

Le *Diablo Mundo*

I

LA CONCEPTION GÉNÉRALE.

Il n'est guère douteux qu'en commençant le *Diablo Mundo*, Espronceda n'eût l'intention d'écrire son œuvre capitale. Agé déjà de trente-deux ans, reconnu comme grand poète, riche d'expériences et se croyant mûr de pensée, il voulut exposer toute sa philosophie dans un nouveau poème. Dans ce poème il donnerait libre carrière à sa fantaisie. Il serait tour à tour grave ou gai, sentimental ou satirique. Tantôt il s'inspirerait de l'expérience personnelle, tantôt de ses observations sur la nature humaine. Il écrirait au fur et à mesure que les idées se présenteraient à son esprit. Son œuvre n'aurait donc pas de limite fixe, et se terminerait seulement quand la veine créatrice de l'auteur serait épuisée.

Il est très probable que l'idée primitive du *Diablo Mundo* fut suggérée par le *Don Juan* de Byron. Dans *Don Juan* le poète anglais encadre les aventures de son héros de descriptions de différents pays et de réflexions philosophiques. Une intrigue flottante, liée seulement par le personnage de Don Juan, lui permet de faire la satire du genre humain. Espronceda aussi a besoin d'un

héros et d'une intrigue pour lier ses moralisations. Il prend le thème d'un homme qui, ayant déjà atteint l'extrême vieillesse, renaît un matin jeune et vigoureux, libre de souvenirs et candide comme un enfant, doué, en plus de l'immortalité. L'intention évidente de l'auteur était de faire passer cet être neuf, hautement impressionnable, et qui représente en quelque sorte le genre humain (1), par les expériences les plus variées, et, en général, très douloureuses. Etant déjà homme, Adam sera capable d'éprouver dans toute leur force les chagrins de la vie, et d'en goûter les joies. Puisqu'il n'a pas connu l'enfance, sa sensibilité ne s'est pas graduellement émoussée, comme il arrive à la plupart des hommes. Elle reste vive, et prête à réagir devant les moindres émotions.

Le sujet, ainsi présenté, était nouveau. Il contenait cependant plusieurs éléments communs à d'autres œuvres qu'Espronceda avait eu l'occasion de lire. Ainsi le thème d'un homme qui arrive à l'âge de raison sans avoir acquis l'expérience et qui a gardé intacte la faculté de s'émerveiller existait de longue date dans la littérature de la Péninsule. Il se trouvait dans le roman philosophique *Hay ben Yacdan*, du savant arabe Abentofail, et encore dans le *Criticón* de Baltasar Gracián (2).

Le prolongement indéfini de l'existence corporelle est un trait de la légende du juif errant. En 1833 Edgard Quinet fait paraître son Ahasvérus, poème philosophique en prose qui donne une version de cette légende (3). Remarquons que les analogies entre l'œuvre française et le *Diablo Mundo* ne son pas frappantes, et que d'ail-

(1) N'est-ce pas là la signification de son nom *Adam* ?

(2) Cf. l'article de Bonilla y San Martín dans *España Moderna*, numéro de juin 1908.

(3) Voir à ce propos Juan Valera dans le XIX^e volume de sa *Crítica Literaria (Del Romanticismo en España y de Espronceda)* ; et Antonio Corton (*Ateneo*, 1908).

leurs l'idée de l'immortalité du corps joue un rôle peu important dans le poème d'Espronceda tel qu'il existe. Il est impossible de savoir quel développement cette idée aurait pris si le *Diablo Mundo* avait été achevé.

Les points de ressemblance entre le *Diablo Mundo* et les œuvres déjà citées méritent d'être constatés, mais à cause de leur exiguité ils nous intéressent moins que ceux qui se rencontrent dans deux autres œuvres, dont l'une est pleinement romantique. Escosura fut un des premiers à comparer le personnage d'Adam à celui de Faust, et il indiqua en outre la possibilité d'établir un parallèle avec l'Ingénu de Voltaire (1). Il est évident que le héros du *Diablo Mundo* a ceci de commun avec Faust, qu'il rajeunit par un moyen surnaturel. Il est également évident qu'Espronceda, comme tout écrivain de son époque qui ouvrait son esprit aux nouvelles tendances, avait pu connaître le chef d'œuvre de Gœthe. Les traductions n'en manquaient pas, pas plus en espagnol qu'en français.

Par contre, le personnage d'Adam diffère radicalement de celui de Faust. Avant son rajeunissement il est pauvre, déconsidéré, et prêt à accepter la mort parce que ses forces vitales sont épuisées. Il n'entre dans aucun engagement pour racheter sa jeunesse. Dès lors, toute l'expérience amassée pendant sa vie antérieure lui devient inutile, et il entre dans sa nouvelle existence innocent et naïf, tandis que Faust a l'esprit mûr et expérimenté.

Pour d'autres raisons, l'influence de Gœthe sur Espronceda semble destinée à rester à l'état d'hypothèse. Dans toute l'œuvre du poète espagnol aucune allusion ni réminiscence n'évoque, croyons-nous, ou Gœthe ou la littérature allemande. Celle-ci, si l'on peut se fonder sur

(1) Dans *Tres Poetas Contemporáneos*.

le témoignage des textes, n'était pas connue d'Espronceda. Le roman *Sancho Saldaña* nous apporte quelques indications sur ce point. Le roman primitif, comprenant quarante-huit chapitres, (qui forment le premier volume de l'édition de 1870) est d'Espronceda. Un second volume (publié en 1869) n'est pas original ; il fut écrit par un continuateur inconnu (1). Or, les citations placées en tête des chapitres du premier volume sont tirées exclusivement de la littérature espagnole (2). Elles proviennent du *romancero*, du poème du Cid, de Ercilla, de Calderón, de Moreto, des néo-classiques (Jovellanos, Cienfuegos, Quintana), de contemporains d'Espronceda tels que le duc de Rivas, Bretón de los Herreros, Ros de Olano et Eugenio Ochoa. Cette prédominance de la littérature nationale dans le premier volume est d'autant plus frappante que le second volume contient de nombreuses citations de la littérature étrangère. L'auteur anonyme cite volontiers des écrivains français (Balzac, Florian, Lamartine, Sandeau, A. Karr), anglais (Pope, Sheridan), et surtout allemands. Parmi ces derniers, qui comprennent Schiller, Heine et Burger,

(1) La première édition, parue chez Delgado en 1834, consiste, ainsi que l'avait stipulé le contrat avec l'éditeur, en douze tomes de quelque 200 pages chacun. En 1869 la maison d'édition J. Castro y Cía fit paraître un volume de 972 pages portant le titre :

Sancho Saldaña / ó El Castellano de Cuellar, / Novela histórica original del siglo XIII / segunda parte de la de / Don José de Espronceda. / Tomo II.

Il est à remarquer que ce titre n'indique pas nécessairement qu'Espronceda était l'auteur. En 1870 ce volume fut suivi par un autre chez les mêmes éditeurs, et portant le titre :

Espronceda / su novela / Sancho Saldaña / Tomo I.

Le tome 1^{er}, en 822 pages, comprend les 48 chapitres de l'édition de 1834.

Antonio Cortón, dans un chapitre de son œuvre *Espronceda*, dit avoir rencontré un vieil homme de lettres qui prétendait avoir été le continuateur d'Espronceda. La maison Castro y Cía l'aurait chargé d'agrandir le *Sancho Saldaña* primitif. Le trait est vraisemblablement exact, bien que Cortón se trompe sur le format original du roman.

V. aussi J. Cascales Muñoz, œuvre citée, pp. 108, 109 ; et P. H. Churchman : *An Espronceda Bibliography* (*Revue hispanique*, t. XVII).

(2) Exception faite d'un verset de l'Épître de saint Paul aux Romains.

Gœthe se détache. Il y a plusieurs extraits nourris de *Faust*.

L'absence de citations allemandes dans le *Sancho Saldaña* de 1834 ne suffirait pas pour prouver, certes, qu'Espronceda n'avait pas lu, à cette époque ou postérieurement, l'œuvre de Gœthe et d'autres écrivains allemands. Elle ne fait que nous apporter un témoignage dans le sens négatif, qui est renforcé par une pareille absence de traits germaniques dans les autres œuvres du poète espagnol. Les influences française et anglaise se déclarent dans des analogies définitives. De telles preuves manquent pour démontrer l'influence allemande.

L'influence sur le *Diablo Mundo* de l'*Ingénu* de Voltaire — l'un des ouvrages qui exposent le mieux la conception du sauvage, candide et bon, produit de la philosophie du XVIII^e siècle — est plus certaine. L'*Ingénu*, bien qu'il n'y eût rien de miraculeux dans sa naissance, n'avait connu ni père ni mère. Son éducation parmi les Peaux-Rouges l'avait laissé libre de préjugés. « Sa conception était d'autant plus vive et plus nette, que son enfance n'ayant point été chargée des inutilités et des sottises qui accablent la nôtre, les choses entraient dans sa cervelle sans nuage ». De même qu'Adam, il est donc très sensible aux impressions nouvelles et il juge des choses du monde civilisé selon des principes vierges. De sa personne il est fort et intrépide, ce qui le fait baptiser Hercule par ses cousins bretons. Espronceda donne à Adam un physique semblable, et l'appelle Hercule à plusieurs reprises (1).

Quelques détails des deux histoires se ressemblent également. L'*Ingénu* est mis en prison sans bonne rai-

(1) Cp. J. Moreno Villa (Préface du *Diablo Mundo*, *Clásicos Castellanos*, vol. 50). Cp. également Américo Castro : *Acerca de El Diablo Mundo* (R. F. E., 1920).

son. Pendant qu'il est incarcéré, le solitaire janséniste Gordon entreprend son éducation morale ; dans un autre genre, le *tío Lucas*, dans la prison de Madrid, initie Adam aux mœurs des filous. L'Ingénu sort de prison — et c'est ici la ressemblance la plus frappante — grâce à l'intervention de la femme qui l'aime auprès du favori d'un ministre. Le moyen qu'elle est forcée d'employer pour obtenir la révocation de la lettre de cachet rappelle les démarches de la Salada auprès du juge qui tient dans ses mains le sort d'Adam.

Ces analogies nous portent à conclure que le personnage d'Adam est basé, du moins en partie, sur l'homme primitif de Voltaire. Le XVIII^e siècle philosophique, dont Espronceda reniait avec violence les doctrines (1), a donc influé sur la plus romantique de toutes les œuvres du poète espagnol.

Entre les deux personnages existent, cependant, des divergences importantes. Tandis que l'Ingénu est la personnification de la raison, non affaiblie par le contact du monde, Adam représente le sentiment placé dans les mêmes conditions. Espronceda a beau parler de la *sana razón* de son héros, celui-ci ne raisonne point, et se laisse guider par ses sens et par la force de ses émotions. D'ailleurs, Voltaire fait, par la bouche de l'Ingénu, la satire des prêtres de l'époque. Espronceda, bien que pensant librement en matière de religion, s'était toujours abstenu de s'attaquer à l'église (2), et il ne se sert pas du personnage d'Adam pour le faire.

Enfin le conte de l'*Ingénu* est plein de l'atmosphère galante particulière à la France du XVIII^e siècle. Cette atmosphère, très subtile, n'admet guère de reproduction

(1) Notamment celle du progrès au moyen de la science.

(2) Le personnage du curé dans le *Diablo Mundo* n'est pas une caricature du clergé en général, comme Espronceda prend soin de l'expliquer dans une note.

par un écrivain d'une autre race vivant dans une autre époque. Espronceda, avec intention ou non, ne tente pas de l'évoquer.

II

L'INTRODUCTION.

Le *Diablo Mundo* débute, comme on le sait, par la vision nocture d'un poète. Celui-ci veille seul dans sa chambre quand soudain il aperçoit dans l'air une sorte de tourbillon, d'où s'échappent des cris et des chants confus. Bientôt des paroles se précisent, et on entend des voix démoniaques qui expriment les différentes aspirations de l'homme. Les voix se taisent à l'apparition d'une figure gigantesque et terrible. C'est le génie suprême du mal, dont le sort est inextricablement lié à celui de l'homme (1). Ce génie fait un geste de la main, et dans le silence qui s'ensuit une voix mystérieuse s'élève (la voix de l'homme). Elle cherche Dieu, et demande quelle est sa nature. Nous nous trouvons donc en présence des diverses manières dont Espronceda concevait la Divinité. Le poète se contente de les exposer, sans dire quelle conception lui paraît la vraie.

Finalement, dans un chaos de bruits différents, et lançant des malédictions, la foule des démons s'enfuit. Pure et tranquille, l'aube apparaît. Le poète se demande si son expérience était réalité ou illusion.

Ce prélude, écrit dans un style puissant et noble, et plein d'une philosophie qui, sans être profonde, est toutefois dignement exprimée, est comparable aux débuts de *Faust*. Nous avons déjà vu, cependant, que rien n'est plus douteux que l'influence de Goethe sur la poésie

(1) Cp. p. 94 de cette thèse (*El Verdugo*).

d'Espronceda. Par contre, il est facile de trouver dans l'œuvre de deux autres poètes, qu'Espronceda connaissait plus certainement, des ressemblances avec l'Introduction du *Diablo Mundo*.

Les *Djinns* de V. Hugo ont très probablement servi de modèle au *Diablo Mundo*, vv. 16-155 (l'approche des génies) et vv. 589-651 (les génies qui s'éloignent). Dans les deux poèmes un bruit naît vague et lointain :

¿ Qué rumor
lejos suena,
que el silencio
en la serena
negra noche interrumpió ?

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.

La rumeur s'approche. Est-ce le tonnerre, la mer qui gronde, le sifflement du vent ? Enfin, le troupeau de génies s'abat sur la demeure du poète :

Vago enjambre de vanos fantasmas,
de formas diversas, de vario color.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
Et tourbillonne en sifflant.

Comme un orage, il rompt les arbres à son passage :

...Lanzando bramidos hórridos,
y tronchando añosos árboles...

Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.

Le ciel est éclairé par des lueurs étranges :

...teñida en colores lívidos,
gigante forma flamígera
cabalga en el huracán.

Leur troupeau lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc.

Lorsque les démons s'en vont, le poète croit entendre
le bruit lointain de la mer :

...Como zumba sonante a lo lejos
el doliente rugido del mar,
cuando rompe en las rocas sus olas,
fatigados de tanto luchar ;

Ce bruit vague
Qui s'endort,
C'est la vague,
Sur le bord ;

Peu à peu, la rumeur décroît, et le silence lui succède :

Así, en turbio veloz remolino
el diabólico ejército huyó,
vagarosas pasaron sus sombras,
y el crujir de sus alas sonó.
Y en el yermo fantástico espacio,
largo tiempo se oyó su cantar,
y a lo lejos el flébil quejido
poco a poco armonioso espirar.

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Oùir la sauterelle
Crier d'une voix grêle
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

Le calme se rétablit. Pour V. Hugo la tranquillité de la
nuit, pour Espronceda la rumeur quotidienne du monde
qui se réveille (1), font douter de la réalité de la vision
infernale :

¿ Fué un ensueño lo que ví
en mi loco devaneo ?

On doute
La nuit...
J'écoute : —
Tout fuit,
Tout passe.

(1) Cp. les dernières strophes de l'*Estudiante de Salamanca*.

Abstraction faite des voix des démons et des conjectures philosophiques (v. 156-558), toute l'Introduction du *Diablo Mundo* semble s'inspirer des Djinns. Les reminiscences sont si nombreuses qu'on est porté à conclure qu'Espronceda a pris les *Djinns*, peut-être inconsciemment, comme base de son prélude.

La grande variété de mètres sert également à rattacher l'Introduction aux *Djinns*. Dans ce dernier poème V. Hugo introduit tous les mètres connus de la prosodie française, sauf l'alexandrin. Il cherche par là à reproduire l'impression d'un bruit qui grandit lentement, atteint son comble, puis va diminuant. De même Espronceda essaie, par une multiplicité de changements métriques, de rendre les différentes phases de sa vision. Chez le poète espagnol, ce procédé n'est pas nouveau. Nous l'avons déjà remarqué dans les *Canciones*, où les mètres employés présentent toutefois moins de variété, et dans l'*Estudiante* sous une forme qui rapproche du *Diablo Mundo*.

Les vers 156-588 de l'Introduction rappellent par endroits le *Manfred* de Byron. Ainsi, dans le poème anglais, Manfred veille seul dans un château gothique. Il évoque les esprits de la terre et de l'air. Ceux-ci viennent à son appel, en chantant, d'abord à tour de rôle, ensuite en chœur. Manfred les questionne sur sa propre nature : est-il immortel ? connaîtra-t-il l'oubli ? La réponse est que son corps périra, mais que son âme est condamnée à ne jamais trouver le repos :

Though thy slumber may be deep,
Yet thy spirit shall not sleep ;
There are shades which will not vanish,
There are thoughts thou canst not banish.

Comparons ces vers du *Diablo Mundo*, et l'immortalité promise à Adam :

Y al fin la materia muere ;
pero el espíritu ¿ adónde
volará ? ¿ Quién sabe ? Acaso
jamás sus cadenas rompe.

L'idée que le seul enfer est le cœur de l'homme se trouve également dans *Manfred* et dans le *Diablo Mundo*:

By thy delight in others' pain,
And by thy brotherhood of Cain,
I call upon thee ! and compel
Thyself to be thy proper Hell !

Soy yo, el lucero caído,
el ángel de los dolores,
el rey del mal, y mi infierno
es el corazón del hombre.

Dans *Manfred* Byron nous montre Arimanes, le génie suprême du mal, qui, assis majestueusement sur son trône de feu, et vénéré par Némésis, par les Destinées et par le chœur des esprits, n'est pas sans rappeler le « infernal gigante » d'Espronceda. En outre, le personnage de Manfred a plus d'une ressemblance avec l'Esprit de l'homme, destiné, selon Espronceda, à aspirer éternellement à un but irréalisable.

Il n'est pas besoin d'insister davantage sur les analogies qui existent entre les deux poèmes. Bornons-nous à les noter et à constater que les traits de l'Introduction qui pourraient paraître des réminiscences de Gœthe le sont aussi de Byron, poète certainement lu et imité par Espronceda (1).

III

AUTRES INFLUENCES.

Nous nous dispensons de faire ici un examen détaillé des autres parties du *Diablo Mundo*. L'admirable étude

(1) Il va sans dire que *Manfred* doit beaucoup à *Faust*.

de Mr Churchman, que nous avons tant de fois eu l'occasion de citer, montre combien sont nombreux les emprunts byroniens dans la dernière œuvre d'Espronceda. Jusqu'ici l'influence byronienne avait été flottante et mal définie. Dans le *Diablo Mundo* elle se manifeste par des traits précis, tels que l'analogie dans les détails, l'humour satirique, et la tendance à faire des digressions personnelles. Remarquons que ces deux derniers traits sont nouveaux dans l'œuvre d'Espronceda.

Le *Diablo Mundo*, cependant, renferme bien des éléments qui ne doivent rien à Byron. Ces éléments sont en grande partie originaux, et la recherche d'autres sources littéraires devient ici un travail stérile. Ça et là, en effet, nous retrouvons des réminiscences des lectures d'Espronceda, mais ces réminiscences sont trop fugitives pour revêtir une grande importance. A part Byron, le *Diablo Mundo* n'a pas eu de vrais modèles.

Seuls deux traits, à notre avis, méritent d'être signalés. Le premier est la persistance, sous une forme affaiblie, de la manière néo-classique. Espronceda l'emploie dans ses descriptions de la nature, qui, bien qu'elles accusent une main plus sûre et un vocabulaire plus riche, ne diffèrent pas dans l'essentiel des passages descriptifs du *Pelayo*. Citons comme exemple cette strophe du quatrième Chant du *Diablo Mundo* :

Allá en la enhiesta vaporosa cumbre
su manto en Oriente el alba tiende,
y blanca, y pura, y regalada lumbre
de su frente de nácares desprende :
cándida silfa a su fugaz vislumbre
el aire en torno sonrosado enciende,
y en su fuente la ondina voluptuosa
se mece al son del agua armoniosa.

Il est vrai que, après cinq octaves dans le même style, Espronceda s'interrompt pour se moquer de ce langage « trop poétique ». « Basta para contar que ha

amanecido ». Mais il ne barre pas les vers qu'il a déjà écrits. A vrai dire, il ne connaissait pas d'autre manière de décrire la nature. Au moyen de l'observation directe il aurait pu, sans doute, se forger un style descriptif propre, mais cette observation lui manquait.

Des réminiscences néo-classiques de la même sorte se trouvent dans le *Canto a Teresa* (1). Il y a une analogie évidente entre la description de la femme idéale de *A Teresa* et l'Elvira de l'*Estudiante de Salamanca* (2) :

Diablo Mundo.

¡ Una mujer ! En el templado rayo
de la mágica luna se colora,
del sol poniente al languido desmayo,
lejos entre las nubes se evapora.

Estudiante.

¡ Una mujer ! ¿ Es acaso
blanca silfa solitaria,
que entre el rayo de la luna
tal vez misteriosa vaga ?

Il suffit de comparer le *Diablo Mundo*, Chant II, strophes 12-15, avec le commencement de la seconde partie de l'*Estudiante* pour que la ressemblance en ressorte pleinement. Or, si ces vers du *Diablo Mundo* rappellent l'*Estudiante*, le passage cité de ce dernier poème est basé à son tour sur *A la Noche*, lequel est une imitation d'une ode de Valdès (3).

Une autre ressemblance rattache au *Pelayo* et à la *Jérusalem délivrée* une strophe du IV^e Chant du *Diablo Mundo*. Comparons aux vers cités dans la note 1, p. 40 de cette thèse les vers suivants du *Diablo Mundo*, et soulignons les expressions « *bellezza esterna* » du Tasse et

(1) Voir surtout les strophes 3, et 12-14.

(2) Les analogies verbales s'expliquent d'autant mieux qu'Elvira représentait en effet la femme rêvée d'Espronceda.

(3) V. p. 22 de cette thèse.

« *belleza interna* » d'Espronceda. Ce n'est qu'une réminiscence lointaine, mais sa source n'est pas douteuse :

Y el hueco traje que flotante vaga
en rica de lujuria y vaporosa
atmósfera de amor que el alma halaga
y excita los sentidos codiciosa,
y que enseñar al movimiento amaga
cuanto finge tal vez la mente ansiosa,
que allá penetra en la *belleza interna*
tras la pulida descubierta pierna :

Un autre élément caractéristique du *Diablo Mundo* consiste dans les scènes et les personnages picaresques. Il est facile d'y reconnaître les mêmes tendances qui s'étaient révélées dans le *cuadro drámatico* de l'*Estudiante*. C'est dire que Ramón de la Cruz a fourni une veine fertile d'inspiration pour le *Diablo Mundo*. Cette veine, Espronceda l'exploite avec verve. Tandis que la scène des joueurs dans l'*Estudiante* est quelque peu froide et incolore, dominée surtout par le personnage aristocratique de Don Félix, les tableaux dramatiques du *Diablo Mundo* sont authentiquement madrilènes et populaires.

A l'exemple de Ramón de la Cruz, Espronceda situe l'action dans le faubourg de l'Avapiés, il peuple la scène de *manolos* et de *manolas* à qui il fait parler l'argot des bas quartiers. Il crée en outre trois personnages de grand intérêt humain : le tío Lucas, la Salada, le cura. Le portrait du tío Lucas, vieux gibier de potence, est admirable dans son réalisme et dans son humeur ironique. Il a des analogies évidentes avec le *mendigo*, dont il est le descendant spirituel. La Salada, personnage composé du réel et de l'idéal, est toutefois vraisemblable ; en la juxtaposant à Adam, créature de sa fantaisie, Espronceda lui donne une apparence d'irréalité qui est trompeuse. Le portrait du cura est franchement une

caricature ; mais il est esquissé avec tant de verve qu'on oublie ce qu'il a d'artificiel. Combien vivants seraient ces trois personnages sur la scène ! Ils paraissent être plutôt la conception d'un dramaturge que d'un poète lyrique ou même d'un romancier.

Si la principale inspiration de cette partie du *Diablo Mundo* provient des *sainetes* de Ramón de la Cruz, il ne faudrait pas oublier les influences françaises auxquelles, comme nous l'avons vu, était due la veine populaire des *Canciones*. Béranger est pour quelque chose, et dans celles-ci et dans le *Diablo Mundo*. V. Hugo, dans le *Dernier Jour d'un Condamné*, a vraisemblablement fourni l'idée primitive de la description faite par Espronceda de la prison de Madrid. Le jargon parlé par le tío Lucas est peut-être une réminiscence des expressions de l'argot du bagne qui reviennent si fréquemment dans le *Dernier Jour*. De fait, il est naturel qu'Espronceda, en écrivant les IV et V^e chants du *Diablo Mundo*, se souvienne des auteurs chez qui il a déjà puisé une fois des matières analogues.

CHAPITRE VIII

Pièces de circonstance

A différentes époques de sa carrière poétique Espronceda composa des poèmes inspirés par les événements du jour. Ces poèmes, sans former un élément de première importance dans l'œuvre, nous montrent qu'Espronceda était capable d'atteindre un haut degré de mérite dans la poésie guerrière et patriotique. Dans la plupart de ces compositions, comme *A la muerte de D. Joaquín de Pablo* (1830-1831), *A la Patria*, *Al estandarte de la Guardia Real* (1833), *A Guardia* (1841), Espronceda reste fidèle à la tradition néo-classique, s'élevant parfois, comme dans l'admirable sonnet sur la mort de Torrijos (1830-1831), à une noblesse de style digne de son modèle Herrera.

L'élégie *A la Patria* soulève une question de date qui n'est pas facile à trancher. Dans toutes les éditions, à partir de celle de 1840, l'élégie porte les mots *Londres 1829*. Or, Espronceda quitta Londres le 28 février 1829, pour ne plus y retourner avant 1832. D'ailleurs, si nous acceptons 1829 comme la date de composition, une partie du poème perd sa signification. Les vers :

No perdonó lo hermoso, patria mía ;
cayó el joven *guerrero*;
cayó el anciano, y la segur impía
manejó placentero

pourraient s'appliquer, à la rigueur, aux exécutions politiques en Espagne après l'expédition de 1823. Une telle interprétation est possible, bien que le mot *guerrero* sonne étrangement dans ce sens. Mais comment expliquer autrement que comme une allusion aux expéditions infructueuses de 1830 les vers suivants :

Tendió sus brazos la agitada España,
sus hijos implorando ;
sus hijos fueron, mas traidora saña
desbarató su bando.

En 1829, il est vrai, Espronceda était hostile au gouvernement de Ferdinand VII ; mais son hostilité était sourde et générale — elle visait surtout les principes. *A la Patria* est le cri d'un homme dont l'indignation est éveillée par un événement précis. La mort de Torrijos, ou plus probablement encore l'échec de « Chapalangarra » auquel Espronceda se trouva mêlé, étaient des coups propres à inspirer un tel poème :

Notons encore que *A la Patria* ressemble étroitement à l'ode *A la muerte de Chapalangarra*. Ces vers expriment une idée analogue :

Muerte de Chapalangarra.

Enrojece ¡ oh Pirene ! tus cumbres
pura sangre del libre animoso,
y el tropel de los siervos odioso
en su lago su sed abrevó.

A la Patria.

Hijos espúreos y el fatal tirano
sus hijos han perdido,
y en campo de dolor su fértil llano
tienen ¡ ay ! convertido.

Ceux-ci présente une analogie encore plus forte :

Llorad, vírgenes tristes de Iberia,
nuestros héroes en funebre lloro ;
dad al viento las trenzas de oro
y los cantos de muerte entonad.

Virgenes, destrenzad la cabellera
y dadla al vago viento :
acompañad con arpa lastimera
mi lúgubre lamento.

Le style de *A la Patria* ne semble pas moins mûr que celui de *A la muerte de Chapalangarra* (1). Le second poème contient des faits et des noms précis, ce qui donne à supposer qu'il fut écrit bientôt après l'événement ; le premier, plus vague et d'une portée plus générale, aurait été composé à quelques mois de distance, donc en 1831 ou 1832. Espronceda est à Londres pendant la première partie de 1832, et le poème pourrait dater de cette époque. Les mots *Londres 1829* peuvent être dus à une erreur sur le manuscrit, faite soit par Espronceda, soit par un ami, ou bien — mais c'est moins probable — ils peuvent provenir d'une faute d'impression dans la première édition. Quoi qu'il en soit, il est difficile d'admettre 1829 comme la date de composition.

D'autres pièces de circonstance sont : *¡ Guerra !* (1835 : contre les Carlistes), *A la degradación de Europa* ou *A la traslación de las cenizas de Napoleón* (1840), et *Al dos de Mayo* (1840). Les deux dernières compositions (2) nous révèlent une source nouvelle. Elles témoignent clairement de l'influence d'Auguste Barbier, influence qui s'était manifestée sous une forme moins précise dans les *Canciones*.

La degradación de Europa présente moins d'analogie concrètes que *Al dos de Mayo*. Cependant les invectives d'Espronceda contre l'esprit mercenaire de la nouvelle Europe, contre sa lâcheté et son manque d'enthousiasme généreux, rappellent irrésistiblement les paroles cinglantes de Barbier dans *Melpomène*, *Le Rire*, *La*

(1) Voir le parallèle que nous avons déjà tracé entre *La Entrada del Invierno* et *A la Patria* (p. 21 de cette thèse). Le second poème représente un grand progrès sur le premier.

(2) Publiées dans les *Páginas Olvidadas*.

Cuve, Desperatio, Terpsichore, pour ne rien citer postérieur à 1834.

Comparons :

La terre ! ce n'est plus qu'un triste et mauvais lieu,
Un tripot dégoûtant où l'or a tué Dieu.

(*Desperatio*).

avec les premiers vers de *La degradación de Europa* :

Miseria y avidez, dinero y prosa,
en vil mercado convertido el mundo...

Al dos de Mayo est plein de réminiscence des deux poèmes les plus connus des *Iambes*. Espronceda base sa description du soulèvement de 1808 sur celle de la révolution de Juillet dans *La Curée*. De même que Barbier exalte la populace parisienne, lui, espagnol, chante le courage et la fureur de la populace madrilène.

¡ Oh ! ¡ Es el pueblo ! ¡ Es el pueblo !...

Si Barbier, comme c'était naturel, chante les éloges de Paris, cœur de la France et centre de la révolution :

... Paris, si beau dans sa colère,
Paris, si plein de majesté...

Espronceda, citoyen d'un pays moins centralisé et espagnol avant d'être madrilène, l'imite en vantant Madrid :

... A eterna lucha, a sin igual batalla,
Madrid provoca en su encendida ira :

Et il continue ainsi :

Su pueblo inerme allí, entre la metralla
y entre los sables, reluchando gira,

vers qui rappellent ceux-ci de Barbier :

Que faisaient-il, tandis qu'à travers la mitraille,
Et sous le sabre détesté...

Dans les deux poèmes, la lutte aboutit à la chute d'un trône :

— « Entonces — indignados me decían —
Cayó el trono español, pedazos hecho ;

... Dans ce jour de tempête où le vent populaire
Déracina la royauté.

Cependant les traîtres, ceux qui devaient bénéficier du changement de régime, se cachaient en tremblant. Ce trait, le motif de *La Curée*, est pleinement développé par Espronceda :

Y vosotros ¿ que hicisteis entre tanto,
los de espíritu flaco y alta cuna ?
Derramar, como hombras, débil llanto
o adular bajamente a la fortuna.

Quant à tous ces beaux fils aux tricolores flammes,
Au beau linge, au frac élégant,
Ces hommes en corset, ces visages de femmes,
Héros du boulevard de Gand,
Que faisaient-ils ?...

C'était, insistent de nouveau les deux poètes, dans les bas-fonds du peuple, aujourd'hui méprisé par une aristocratie parvenue, que le mouvement prit sa source :

...Y siervos viles a la plebe inquieta
con baja lengua apellidar *canalla*.

...La grande populace et la sainte canaille
Se ruaient à l'immortalité.

Pour prêter plus de force à ses vers, Espronceda répète quatre fois ce mot, le retournant contre les hommes de *alta cuna* qui l'employaient dédaigneusement par la suite :

¡ Canalla ! sí, vosotros los traidores...

Cette idée est exactement pareille à celle de Barbier :

¡ Oh ! la *canalla*, la *canalla* en tanto
arrojó el grito de venganza y guerra,
y arrebatada en su entusiasmo santo
quebrantó las cadenas de la tierra.

Le peuple soulevé grondait,
... C'était alors de sales doigts
Qui chargeaient les mousquets et renvoyaient la foudre ;
C'était la bouche aux vils jurons
Qui mâchait la cartouche, et qui, noire de poudre,
Criait aux citoyens : Mourons !

A présent, disent Barbier et Espronceda, le fruit de tant d'héroïsme est perdu :

¡ Ay ! ¿ Cuál fué el galardón de vuestro celo,
de tanta sangre y bárbaro quebranto,
de tan heroica lucha y tanto anhelo,
tanta virtud y sacrificio tanto ?

El trono que erigió vuestra bravura,
sobre huesos de héroes cimentado,
un rey ingrato, de memoria impura,
con eterne baldón dejó manchado.

Hoy esa raza degradada, espuria,
pobre nación, que esclavizarte anhela,
busca también, por renovar tu injuria,
de extranjeros monarcas la tutela.

Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courants de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux ;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de porte en porte, et d'étage en étage,
Gueusant quelque bout de galons,
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin de guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer.

Vu la différence du sujet, il est naturel que *Al Dos de Mayo* diffère dans plusieurs endroits de *La Curée*. A cette époque, d'ailleurs, Espronceda possédait déjà un style propre, et il était incapable d'écrire une imitation servile. Mais l'analogie dans la conception et dans un grand nombre de détails suffit pour prouver que le poème de Barbier hantait son esprit.

Quelques vers de *l'Idole* ont également un écho dans *Al Dos de Mayo*. Espronceda, en décrivant l'armée française qui occupait Madrid en 1808, se serait souvenu du tableau de la « cavale indomptable et rebelle » :

La frente coronada de laureles,
con el botín de la vencida Europa,
con sangre hasta las cinchas los corceles, (1)
en cien campañas veterana tropa ;
Los que el rápido Volga ensangrentaron,
los que humillaron a sus pies naciones
y sobre las pirámides pasaron
al galope veloz de sus bridones.

Pour champ de courses, alors, tu lui donnas la terre
Et les combats pour passe-temps ;
...Toujours comme du sable écraser des corps d'hommes,
Toujours du sang jusqu'au poitrail.
Quinze ans son dur sabot, dans sa course rapide,
Broya les générations ;
Quinze ans elle passa, fumante, à toute bride,
Sur le ventre des nations.

Notons que ces vers de *Al Dos de Mayo* rappellent aussi le *Canto del Cosaco*. Nous avons déjà (2) constaté entre ce dernier poème et *Varsovie* une analogie qui indique que l'influence de Barbier remontait bien plus loin que 1840.

(1) Cp. également *Varsovie* (de Barbier) :

J'ai vu des morts à hauteur de ma selle,

et ces vers de V. Hugo :

Ces rois dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre !

(Feuilles d'Automne : Amis, un dernier mot !)

(2) Voir p. 77 et 79 de cette thèse.

CHAPITRE IX

Conclusion

I

Dans cette courte étude, nous avons essayé de suivre un grand poète d'étape en étape dans son développement littéraire. Aurions-nous cent pages encore à notre disposition que nous ne prétendrions pas émettre un jugement final sur son œuvre, ni définir par une critique étroite un génie qui est assez hardi, assez fluide, et assez mobile pour échapper à la critique. Cependant, il ressort de l'analyse que nous avons faite quelques conclusions qu'il importe de souligner, de même qu'il existe, à propos de l'œuvre d'Espronceda, plusieurs questions qu'aucun critique n'a le droit de négliger.

Le fait même qu'il nous a été possible de diviser l'œuvre de notre poète en plusieurs catégories, dont chacune diffère sensiblement des autres et contient au moins un poème de premier ordre, montre quelle était la versatilité d'Espronceda, et combien peu, en sa recherche du meilleur mode d'expression, il restait attaché à un seul modèle. L'influence qui a le plus persisté dans son œuvre est celle des néo-classiques. Il convient bien de le dire, car d'un autre côté Espronceda est le plus caractéristique des romantiques espagnols, voire même, avec ses élans de lyrisme et ses inégalités, le type du

poète romantique en tout pays et à toute époque. Mais grâce à Lista, esprit tolérant et large, Espronceda suivit les préceptes néo-classiques (1) jusqu'à l'âge de 25 ans ; pendant son exil il écrivit des odes et des élégies qui n'ont rien de romantique, il ajouta des strophes au *Pelayo*, œuvre d'une grande importance dans sa formation technique, il resta fidèle à la tradition dans *Blanca de Borbón*, et il demeura néo-classique dans son premier contact avec les romantiques anglais.

Quelque temps après son retour de l'exil, une réaction brusque se déclara. Elle fut marquée par un seul groupe de poèmes, les *Canciones* (1834-1835) et par *El Pastor Clasiquino*, où il fit la satire de ses anciens modèles. Il y a quelque chose de voulu dans cette réaction, comme si Espronceda s'était fait un devoir de narguer les néo-classiques. Eloigné de sa patrie, il avait continué à cultiver les genres traditionnels ; de retour à Madrid, il ressent le besoin de s'insurger contre les idées littéraires acceptées par la majorité de ses compatriotes. Il se souvient des auteurs français qu'il a lus, des questions qu'il a entendu discuter, des choses qu'il a vues au cours de ses voyages : dans cette gerbe d'expériences il prend à dessein les fleurs les plus éclatantes, et il les jette au nez du public espagnol avec un geste de défi. C'est ce qui explique pourquoi les *Canciones*, dont l'inspiration remonte à 1830-1831, et qui doivent beaucoup à l'influence française, ne furent pas rédigées, comme nous l'avons vu, avant 1834. Espronceda, suffisamment occupé jusqu'alors de projets révolutionnaires en politique, se conçoit subitement enfant terrible des lettres espagnoles. Il faut à tout prix épouvanter les anciens. De là,

(1) Dans le néo-classicisme nous comprenons l'imitation du Tasse et d'autres poètes italiens. C'est pourquoi nous nous sommes dispensés, en traitant plus loin les influences étrangères, de parler d'une influence italienne.

la dureté et la violence des *Canciones*, qui, malgré leur éclat, sont, on s'en aperçoit bien, l'œuvre d'un jeune homme poussé par le besoin de nier, de se différencier du milieu qui l'entoure.

Suit dans l'œuvre d'Espronceda une phase plus naturellement romantique, où le poète, occupé plutôt à créer qu'à détruire, admet des réminiscences néo-classiques. Cette phase comprend toute la dernière partie de l'œuvre depuis l'*Estudiante* jusqu'au *Diablo Mundo*. Nous y trouvons mêlés le pathétique, le pittoresque, et un sentiment grandissant de désillusion. La note personnelle devient de plus en plus forte, et à mesure qu'elle s'affermirait, l'attitude amère du poète envers la vie s'affermirait aussi. Si Espronceda avait vécu plus longtemps, celle-ci eût été également, peut-être, une phase passagère. Espronceda marié, en possession d'un emploi fixe dans l'administration, conscient des responsabilités d'un homme de lettres « arrivé », aurait pu écrire des vers respirant le bonheur et la sérénité. Mais l'inutilité de pareilles conjectures est évidente, et nous sommes obligés d'accepter le *Diablo Mundo* comme son mot final sur la vie. Reconnaissons que le *Diablo Mundo* est le cri d'un homme profondément désabusé, mais non pas vaincu, puisqu'il écrit avec autant de verve et plus d'humour que jamais. Sa philosophie, telle qu'elle apparaît dans ce poème, n'est pas nouvelle : la vie est une lutte incessante dont l'homme ne sortira jamais vainqueur, car la « vile matière » l'entraîne toujours vers la boue. C'est la doctrine des vieux ascètes chrétiens, dépourvue de l'espoir en Dieu. De la façon dont Espronceda l'exprime, elle n'est pas vraiment cohérente. Elle est la manifestation chez lui de ce mal du siècle dont, à l'égal de tant d'autres, il fut atteint. Son mal ne résidait pas dans le domaine intellectuel : il relevait de la sensibilité.

Ainsi l'œuvre d'Espronceda a passé par ces trois

étapes : Néo-classicisme, Réaction, Romantisme. Un autre classement, légèrement différent, est possible. Le voici, avec l'indication du poème caractéristique de chaque catégorie :

- 1^o Néo-classicisme. *Al Sol*.
- 2^o Union de la clarté française et du réalisme espagnol. *Canciones*.
- 3^o Romantisme pathétique et pittoresque. *Estudiante*.
- 4^o Mal du siècle en général, et désillusion amoureuse en particulier. *A Teresa*.

Ce classement fait peut-être encore mieux ressortir la diversité du génie poétique d'Espronceda. Les quatre poèmes ou groupes de poèmes cités donnent à eux seuls une idée juste de toute l'œuvre. Chacun diffère radicalement des autres, et chacun mérite une place parmi les chefs-d'œuvre de la poésie espagnole.

II

Nous nous sommes attachés dans cette thèse aux influences étrangères qu'Espronceda a subies. Il nous a fallu tenir compte surtout de la littérature de deux pays : l'Angleterre et la France.

Quant à l'influence allemande, nous pouvons conclure qu'elle n'est pour rien dans l'œuvre d'Espronceda. Il n'existe aucune indication que celui-ci connût la langue allemande, et les rares traductions d'auteurs allemands qui ont paru de son vivant dans des revues espagnoles ne semblent pas lui être parvenues. Du reste, la seule partie de son œuvre où il soit question d'influence allemande — à savoir, l'Introduction du *Diablo Mundo* — doit son inspiration à V. Hugo et à Byron plutôt qu'à Goethe.

L'influence anglaise, par contre, est importante, mais il y faut apporter deux réserves : elle est loin d'être à la base de toute l'œuvre ; elle s'est exercée tardivement. Il est vrai qu'elle se manifesta dès 1830 dans les imitations d'Ossian, mais celles-ci étaient de simples exercices en vers suggérés très probablement par les études néo-classiques du jeune poète, et elles comptaient pour peu dans son développement. A partir de cette époque jusqu'en 1836 l'influence de l'école de Walter Scott commence à se faire sentir, et transperçait dans des œuvres comme *Sancho de Saldaña*, *Blanca de Borbón*, *El Paladín Cautivo*, *La Despedida del Patriota Griego*, et *El Estudiante de Salamanca*. Il est impossible de dire, cependant, que l'inspiration de ces œuvres vient directement de Walter Scott ; elle provient plutôt de cette tendance à étudier l'histoire et le pittoresque qui se généralisait alors dans la littérature européenne, et à laquelle le romancier anglais n'avait fait que donner la première impulsion. La seule chose que nous puissions affirmer est que, après le séjour en Angleterre, l'œuvre d'Espronceda commence à suivre une nouvelle orientation qui était déjà celle de la littérature française et qui devenait celle de la littérature espagnole à l'époque dont il s'agit.

Plus tard vient l'influence de Byron. Le premier poème où elle est démontrable est l'*Estudiante* (vers 1836), qui contient la lettre d'Elvira et une citation de *Don Juan*. Avant la composition de ce poème l'œuvre d'Espronceda est dénuée de traits byroniens. Les *Canciones*, comme nous l'avons vu, ne doivent que peu ou rien au poète anglais. Un fragment du *Pelayo*, composé à une date indéterminée, et la *Despedida del Patriota Griego*, empruntent peut-être quelques éléments à Byron, mais rien n'est moins certain. Il est donc vrai de dire que l'influence de Byron sur l'œuvre d'Espronceda

ne se manifeste pas avant 1836, et que même à cette date elle est d'une importante secondaire. Il fallait attendre encore quatre ans, c'est-à-dire jusqu'à la composition du *Diablo Mundo*, pour que cette influence devînt forte et nette. Dans l'intervalle, Espronceda n'avait rien écrit dans la veine byronienne, sauf la *Canción Báquica*, dont la composition ne peut guère être antérieure à 1838.(1).

Ce manque presque total de traits byroniens dans la première et plus grande partie de l'œuvre fait que toute comparaison entre Byron et Espronceda doit se baser sur le *Diablo Mundo* ; et il est cause qu'un critique aussi érudit que Mr Churchman, examinant scrupuleusement l'œuvre d'Espronceda pour y relever des traces d'influence byronienne, n'ait guère trouvé de matière dans les poèmes antérieurs (2).

Dans le seul *Diablo Mundo* plusieurs inspirations se retrouvent à côté de celle de Byron. C'est ainsi que nous avons pu constater l'existence de traits empruntés aux néo-classiques, à Voltaire, à V. Hugo, à Béranger, à Ramón de la Cruz. De toutes ces sources différentes Espronceda a tiré une œuvre qui porte l'empreinte de son génie particulier.

Finalement, l'influence française s'est exercée constamment sur Espronceda depuis que Lista avait préconisé la lecture de Racine et de Voltaire. Voltaire, modèle d'un fragment du *Pelayo*, fournit aussi des idées qu'Espronceda a reproduites dans son dernier poème, le *Diablo Mundo*. Les romantiques français, comme c'était à prévoir, attiraient encore plus l'attention du jeune poète. En premier lieu il faut ranger Barbier et V. Hugo.

(1) Voir p. 95 de cette thèse.

(2) Il montre aussi ce qu'il y a d'absurde dans une critique qui fait du séjour en Angleterre un point capital dans le développement d'Espronceda, et qui fait dater de là l'influence byronienne. Espronceda quitta Londres la première fois en février 1829 ; il y retourna pour quelques mois en 1832. Le *Diable mundo* commença à paraître en octobre 1840.

A Barbier, Espronceda doit ce qu'il y a de violent et de brutal dans son œuvre, surtout dans les *Canciones* ; la dette, hâtons-nous de le dire, est grande. Non seulement elle comprend des analogies dans les détails, comme dans le *Canto del Cosaco* et *Al Dos de Mayo*, mais elle embrasse aussi l'inspiration de plusieurs poèmes d'entre les plus hardis qu'Espronceda ait écrits. Il fallait l'exemple d'un Barbier pour affermir Espronceda dans sa révolte contre les néo-classiques. Chez V. Hugo Espronceda a trouvé la conception de l'Introduction du *Diablo Mundo*, et le langage picaresque des IV^e et V^e chants du même poème. Il a pu trouver en outre, dans le *Dernier Jour d'un Condamné*, quelques éléments du thème du *Reo de Muerte*. Mais ses plus grands emprunts sont dans la forme. Dans ce domaine, les *Canciones*, l'*Estudiante*, et le *Diablo Mundo*, œuvres qui ont fait époque dans la prosodie espagnole, remontent directement, croyons-nous, aux *Orientales*.

Dans une plus petite mesure que V. Hugo et Barbier, Béranger, Vigny, et Joseph de Maistre ont influé chacun sur l'œuvre de notre poète. A les prendre séparément, leur part n'est pas grande ; réunis, et ajoutés aux auteurs que nous venons de mentionner, ils forment un corps important d'influence française qu'il importe de ne pas méconnaître.

III

Abstraction faite des éléments empruntés à tant d'auteurs étrangers, que reste-t-il d'original dans l'œuvre d'Espronceda ? La question est mal posée. La plupart des écrivains sont les continuateurs d'une tradition nationale. Espronceda ne l'était pas. Il dut chercher ailleurs qu'en son propre pays l'inspiration dont il avait

besoin, et son œuvre porte nécessairement des traces des auteurs chez qui il a puisé des matières. Mais, sauf dans ses premiers poèmes, il n'est pas un imitateur. Toute la partie importante de son œuvre accuse un esprit fertile en idées originales, de sorte que l'on peut dire des *Canciones*, de l'*Estudiante*, de *A Jarifa* et du *Diablo Mundo* qu'aucun autre poète n'aurait pu les écrire. Espronceda a eu des modèles, cela est incontestable, mais il a fait plus que les adapter, il les a transformés. Voici en quoi consiste sa véritable force : il a su « espagnoliser » les éléments qu'il trouvait dans des auteurs doués d'un génie fort différent du sien.

Ajoutons que l'objet de notre étude a été d'établir des analogies entre l'œuvre d'Espronceda et celle d'autres écrivains. Bien que nous ne prétendions pas avoir réussi à mettre en lumière toutes les sources, nous avons cherché à noter toutes les ressemblances qu'il nous a été possible de découvrir. Notre thèse, donc, à elle seule, ne saurait donner une juste impression d'ensemble de l'œuvre du poète. Elle fait ressortir les similitudes, mais elle néglige une grande partie des éléments originaux, parce que ceux-ci n'entraient pas dans notre sujet. Disons donc ici, en guise de conclusion, que ce qui fait d'Espronceda un beau poète, un grand poète, est, non pas les influences qu'il a subies, mais son génie ardent et inquiet, sa maîtrise sans égale de la langue espagnole, et sa connaissance durement acquise du cœur humain.

Vu et permis d'imprimer :
le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLÉTY.

Vu, le 27 mars 1933 :
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

BIBLIOGRAPHIE

EDITIONS.

- Sancho Saldaña o El Castellano de Cuellar*, novela histórica original del siglo XIII, Madrid (Delgado) 1834.
- (*Sancho Saldaña...* segunda parte de la novela de D. José de Espronceda. Tomo II. Madrid (Castro y Cía) 1869.
- Sancho Saldaña...* Espronceda su novela. Tomo I. Madrid (Castro y Cía) 1870.
- (*Ni el tío ni el sobrino*. Comedia original en 3 actos y en verso. En colaboración con D. Antonio Ros. Madrid (Imp. de Repullés) 1834.
- El Ministerio Mendizábal*. (Brochure de 24 p. in-12º.) Madrid (Imp. de Repullés) 1836.
- (*Amor venga sus agravios*. Drama original en 5 actos y en prosa por D. Luis Senra y Palomares. (Espronceda et E. Moreno López). Madrid (Imp. de Repullés) 1836.
- El Diablo Mundo*. Madrid (Boix) 1841. Deux tomes in-8º.
- Blanca de Borbón*. Drama trágico en 5 actos y en verso. Impresa por las nietas del autor Luz y Laura. Madrid, 1870.
- Blanca de Borbón*. Edited by P. H. Churchman. *Rev. Hispanique*, XVII, 1907. (Essai d'établir le texte original).
- Páginas Olvidadas*. Madrid (Medina y Navarro) 1873. Madrid (Simon y Osler) 1882.
- More Inedita*. Published by P. H. Churchman. *Rev. Hispanique*, XVII, 1907 (Manuscrits de la Bib. Nacional).
- Poesías*. Madrid (Delgado) 1840.
- Obras Poéticas*. Ordenadas y anotadas por J. E. Hartzenbusch. Paris (Dramard-Baudry et C^{ie}) 1865.

Obras Poéticas (y escritos en prosa). Ordenadas por D. Patricio de la Escosura. Tomo I. Madrid (Mengibar) 1884.

Obras Poéticas. Edición completísima. Ordenada por J. Montero. Valladolid, 1900.

Poesías y El Estudiante de Salamanca. Madrid (Ed. de « La Lectura ») 1923.

El Diablo Mundo. Madrid (Ed. de « La Lectura ») 1923.

Obras Poéticas. Colección de todas las conocidas hasta el día. Dirigida por J. C. Muñoz. Madrid (Rivadeneyra) 1923.

ŒUVRES CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES.

Armesto, Victor Said : *La leyenda de Don Juan*. Madrid, 1908.

Banal, Luisa : « Il pesimismo di Espronceda e alcuni rapporti col pensiero di Leopardi ». *Rev. Crít. hispano-americana*, IV, 1918.

Bonilla y San Martín : « El pensamiento de Espronceda ». *España Moderna*, 1908.

Boussagol, Gabriel : *Angel de Saavedra, Duc de Rivas*. Thèse pour le D. ès L., Paris.

Churchman, Philip H : « Byron and Espronceda ». *Revue Hispanique*, XX, 1909.

Churchman, P. H. : « Espronceda, Byron and Ossian ». *Mod. Language Notes*, janvier 1908.

Churchman, P. H. : « The beginnings of Byronism in Spain ». *Rev. Hispanique*, XXIII, 1910.

Castro, Américo : « Acerca de 'El Diablo Mundo' ». *Rev. franco-española*, 1920.

Cortón, Antonio : *Espronceda*. Madrid (Bib. de Autores Célebres, I) 1920.

Escosura, Patricio de la : *Tres poetas contemporáneas*. Madrid, 1870.

Escosura, P. de la : « Recuerdos literarios, reminiscencias biográficas ». *La Ilustración española y americana*. 1876, passim.

- Estève, E. : *Byron et le romantisme français*. Paris, 1907.
- Ferrer del Río : « Biografía de Espronceda ». Contenne dans l'édition des *Oeuvres Poétiques* de 1884.
- Galiano, Alcalá : *Memorias*. Madrid. 1886.
- Gil, Enrique. « Sobre las poesías de José de Espronceda ». *Obras en prosa*, tome II.
- Hartzenbusch, Eugenio : *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661-1870*. Madrid, 1894.
- Hurtado y Palencia : *Historia de la literatura española*. Madrid, 1925.
- Le Gentil, G. : *Le poète Manuel Bretón de los Herreros, et la société espagnole de 1830-60*. Paris, 1909.
- Le Gentil, G. : *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX^e siècle*. Paris, 1909.
- Martinenche, E. : *L'Espagne et le romantisme français*. Paris, 1922.
- Muñoz, José Cascales : *D. José Espronceda, su época, su vida y sus obras*. Madrid, 1914.
- Ochoa, Eugenio : Préface aux œuvres de Lista. *Biblioteca de autores españoles*. Tomo LXVII. Madrid (Rivadeneyra) 1875.
- Pérez de Anaya : *Biografía del Sr. D. Alberto Lista y Aragón*. Madrid, 1848.
- Pineyro, Enrique : *Poetas famosos del siglo XIX*. Madrid, 1885.
- Pineyro, Enrique : *El romanticismo en España*. Paris (Garnier). Sans date.
- Rodríguez-Solis, E. : *Espronceda, su tiempo, su vida y sus obras*. Madrid, 1883.
- Valera, Juan : *Florilegio de poetas castellanos del siglo XIX*. Tomes I et II. Madrid, 1902.
- Valera, Juan : *Obras Completas*. Tome XIX. Madrid, 1908.
- Villa, J. Moreno : *Prólogos aux œuvres poétiques d'Espronceda*, ed. « La Lectura ». Madrid, 1923.
-

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION. — La Vie... ..	1
CHAPITRE PREMIER. — Débuts poétiques : le néo-classi- cisme	15
CHAPITRE II. — Le <i>Pelayo</i>	29
CHAPITRE III. — Le décor romantique. (Ossian, Scott.)...	51
CHAPITRE IV. — La pensée romantique, les <i>Canciones</i> . (L'influence française)	63
CHAPITRE V. — L' <i>Estudiante de Salamanca</i>	98
CHAPITRE VI. — Poèmes de désillusion	106
CHAPITRE VII. — Le <i>Diablo Mundo</i>	112
CHAPITRE VIII. — Pièces de circonstance.	127
CHAPITRE IX. — Conclusion.....	134
BIBLIOGRAPHIE	142
